

ANTON SPRINGER
HANDBUCH
DER
KUNSTGESCHICHTE
II
MITTELALTER
7. Aufl.
1904.

Lili Östberg 4. Juni 1905.





Mosaik der Apsis von S. Agnese fuori le mura zu Rom.

Nach dem Werke: Musaici cristiani delle chiese di Roma, Rom, Libreria Spithoever.

Zu Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, 7. Aufl., Bd. II, S. 28.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Handbuch

der

Kunstgeschichte

von

Anton Springer

II.

Das Mittelalter

Siebente Auflage, völlig umgearbeitet

von

Dr. Joseph Neuwirth,
o. ö. Professor an der technischen Hochschule in Wien.

Mit 559 Abbildungen im Text und neun Farbendrucktafeln



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1904

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

Vorwort zum zweiten Bande.

Die freundliche Anerkennung, welche der möglichsten Schonung des Springerschen Besitzstandes in der so wesentlich erweiterten sechsten Auflage zuteil wurde, bestärkte mich in der Richtigkeit meiner Zurückhaltung betreffs neuerlicher Änderungen der Anordnung und des Stoffumfanges. Eine Erweiterung des letzteren hat nur dort Platz gegriffen, wo es sich wie bei Strzygowskis neue Wege zeigenden Arbeiten um neu erschlossene Gebiete handelte, oder durch knappen Anschluß erstklassiger oder typisch wichtiger Denkmale eine sachgemäßere Abrundung sich erzielen ließ. Daher ist auch an der losen Anreihung der Abschnitte über die mittelalterliche Kunst Italiens und über die Gotik der pyrenäischen Halbinsel, die schon in der letzten Auflage manche Erweiterung erfuhren, wiederum nicht gerüttelt worden. Plastik, Malerei und Kunsthandwerk sind nur stellenweise insoweit ergänzt, als sich daraus keine Kollisionen mit dem dritten und vierten Bande ergaben, für welche die Springersche Stoffabgrenzung mit Recht maßgebend blieb. Das richtige Einbeziehen des allgemein wünschenswert Erscheinenden bleibt bei pietätvoller Rücksichtnahme auf die Erhaltung der Eigenart Springerscher Auffassung und Bearbeitung eine immerhin vielen Erwägungen unterliegende Aufgabe, deren schwierige Lösbarkeit nachsichtige Beurteilung nicht verkennen wird. In Springers Werk muß überall der Geist des Meisters so lang und so rein als nur irgendwie möglich lebendig erhalten werden.

Der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien sei für die Bewilligung der Reproduktion einer Mielichschen Originalaufnahme aus Kosseir Amra sowie der Verlagsbuchhandlung des Strzygowskischen Werkes „Kleinasien" dafür verbindlichst gedankt, aus letzterem die Figuren 36, 38 bis 45 und 500 reproduzieren zu dürfen.

Änderungen und Ergänzungen des Abbildungsmateriales hat der Herr Verleger in opferwilligstem Entgegenkommen die verständnisvollste Berücksichtigung zuteil werden lassen, wofür ihm besonderer Dank gebührt.

Wien, im September 1904.

Joseph Neuwirth.



Inhaltsverzeichnis.

Verzeichnis der Farbendrucktafeln.



Fig. 1. Von dem Bischofsstuhle des Maximian. Ravenna, Dom.

Die Kunst des Mittelalters.

A. Altchristliche Kunst.

1. Rom.

Die Gründung des oströmischen Kaisertums, der Zusammenbruch des weströmischen Reiches, diese beiden weltgeschichtlichen Ereignisse schneiden tief auch in die künstlerische Entwickelung unseres Geschlechtes ein. Durch die Verlegung des Kaisersitzes nach Byzanz wurde das orientalische Element, welches sich bereits in der spätrömischen Kunst immer stärker in den Vordergrund gedrängt hatte, doppelt gekräftigt. Es blieb noch viele Jahrhunderte einflußreich. Der Sturz des weströmischen Reiches bedeutet aber zugleich den Sieg der germanischen Völker, den Eintritt neuer Charaktere in die historische Szene, fremdartig in Sitten und Sprache wie im Denken und Empfinden, wodurch auch die Phantasie in andere Bahnen als in der antiken Zeit gelenkt wird. Ehe sich diese Ereignisse vollzogen, wurde aber noch innerhalb der römischen Welt durch das Christentum der Grund zu einer tiefen Wandlung der Kunstanschauungen gelegt. Ein denkwürdiges Schauspiel entfaltet sich vor unseren Augen. Mitten in einer reichen Kulturwelt ersteht ein neues Reich, zunächst freilich seine Herrschaft nur auf Gedanken und Empfindungen beschränkend, aber schließlich doch das ganze Leben mit seinen Gesetzen umspannend. Es zerstörte die Wurzeln der alten Welt, aber ließ den Bau derselben bestehen, suchte sich sogar wohnlich in ihr einzurichten. Die alte Kulturwelt schwebte gleichsam in der Luft und wäre rasch zusammengebrochen, wenn sie nicht von einzelnen Notstützen wäre gehalten worden. Solche Notstützen waren die festen Gewohnheiten des äußeren Lebens, die eingebürgerten Formen der Anschauung.

Die alten Gegenstände künstlerischer Schilderung, die reiche Götterwelt, waren nun verpönt, die alten Kultusstätten gemieden und gehaßt. Die neuen Glaubensideale konnten aber nicht sofort Fleisch und Blut gewinnen. Die Hand und das Auge verloren nicht gleich die seit Menschenaltern gewonnene Übung, die formale Schönheit wurde noch lange nach den überlieferten Gesetzen beurteilt. Das Handwerk bleibt seinem Wesen nach antik, nur die Vorstellungskreise stehen zur Antike in mannigfachem Gegensatze. Wo diese nicht berührt werden, in dem technischen Verfahren, in den Ornamenten, in der Zeichnung und Färbung, bewahrt die Antike daher noch lange ihr Recht. Selbst in der formalen Komposition, in der Gruppierung der Gestalten, in der Wahl der Typen dient die überlieferte Kunst zur Richtschnur. Wenn es galt, den Walfisch des Jonas darzustellen, so bot sich unwillkürlich das

Ungeheuer, welches auf antiken Bildern Andromeda bedroht, dem Auge als Muster dar. Das Grabmal des Lazarus konnte füglich nur wie ein antikes Grab gestaltet werden. Die Arche Noahs erinnerte auch den christlichen Künstler an den Kasten, in welchem Danae mit Perseus im Meere ausgesetzt wurde. Der „heidnische" Inhalt der Darstellungen wird entweder zurückgewiesen oder wenigstens so umgedeutet, daß er das Anstößige verliert. Man darf nicht vergessen, daß eine scharfe Auseinandersetzung mit dem Heidentume, seinen Sitten und Lebensformen erst erfolgte, als die neue Lehre zu siegreicher Macht emporgewachsen war und mit dem Feinde abrechnete. Bei den ältesten Christen kann man schwerlich schon die strenge Folgerichtigkeit der religiösen Gedanken voraussetzen, welche sich nach endgültiger Feststellung der Lehren geltend machte. Viele, namentlich allegorische Vorstellungen hatten überdies durch Abschleifung, Gewohnheit des Gebrauches ihren bedenklichen Inhalt verloren. Neuer christlicher Inhalt füllt nur langsam und allmählich die Formen. In dieser Weise tritt die altchristliche Kunst auf. Sie erscheint zunächst bis zum 4. Jahrhundert noch unsicher in der Auffassung, der antiken Darstellungsweise vielfach zugeneigt, dieselbe durch christliche Gedanken befruchtend, jedoch den Bilderkreis auf wenige Grundlehren beschränkend. Das 4. und das 5. Jahrhundert bilden eine Übergangsperiode. Die Anerkennung des Christentums als Staatsreligion übt auch Einfluß auf die Kunstpflege, die offizielle Geltung empfängt allmählich in großen und glänzenden monumentalen Werken ihren Ausdruck. Aus äußeren Gründen trat die Skulptur in den Tätigkeitskreisen der Künstler zurück und schon dadurch lockerte sich die Verbindung mit der Antike. Was die neue Residenz am Bosporus an plastischem Schmucke brauchte, wurde einfach aus Rom und griechischen Städten zusammengeschleppt. Bauten und Wandgemälde ließen sich nicht übertragen. In diesen beiden Kunstzweigen sammelte sich daher vorzugsweise die fortschreitende Tätigkeit und fand die neue Kultur Ausdruck. Die Architektur ermannt sich zu neuen Schöpfungen, unter welchen besonders der Kuppelbau hervorragt. Die Malerei nimmt auf eine schärfere Individualisierung der Gestalten, eine breitere Schilderung der Ereignisse und eine sorgfältige, oft glänzende Ausführung Bedacht, erscheint dem Pompe und der zeremoniellen Pracht des höfischen Lebens zugänglich. Obschon das orientalische Element sich bereits vielfach geltend macht, so überwiegen doch noch die gemeinsamen Merkmale in der Kunst Westroms und Ostroms. Die vollständige Kulturscheidung vollzieht sich erst im sechsten Jahrhundert; zugleich versiegen die bis dahin durchaus nicht unergiebigen antiken Quellen der Kunstbildung. Erst nach dieser Zeit tritt die wahre byzantinische Kunst auf den Schauplatz.

Der Weg des Christentums führte von seiner Geburtsstätte über griechischen Kulturboden, der natürlich auch an der Entwickelung einer neuen Weltkunst lebendigsten Anteil nahm und in den großen hellenistischen Zentren des Ostens hervorragende Stütz- und Ausgangspunkte abwechslungsreicher Kunsttätigkeit gewann, nach Rom. Die Spuren dieses Weges von dem ungemein regsamen christlichen Kleinasien aus auch in den künstlerischen Schöpfungen genauer zu verfolgen, wird mit der erfreulich zunehmenden Erweiterung der Denkmälerkette in absehbarer Zeit immer besser gelingen. Willig wird der Einfluß der Wanderung auf die christliche Phantasie eingeräumt, aber viele Gründe sprechen auch für die Behauptung, daß das Christentum in Rom zunächst keine wesentlichen Unterschiede von jenem im Oriente zeigte, die Schilderung der altchristlichen Kunsttätigkeit also unbeschadet der historischen Treue mit Rom beginnen darf. Ihr frühester Schauplatz sind hier die Katakomben. Mit diesem von einer bestimmten Örtlichkeit vor den Toren Roms entlehnten Namen werden die Friedhöfe oder Coemeterien der alten Christen bezeichnet. Katakomben, d. h. unterirdische christliche Begräbnisstätten, kommen auch außerhalb Roms, z. B. in Neapel, Syrakus, Alexandrien, vor; doch ragen die römischen Katakomben durch Umfang, Ehrwürdigkeit und künstlerische Bedeutung weithin über alle anderen

hervor. Ihr Ursprung geht vielleicht bis in das 1. Jahrhundert zurück. Im Gebrauch als Begräbnisstätten blieben sie bis zur Mitte des 5. Jahrhunderts; doch wurden sie schon im 4. Jahrhundert überwiegend als Heiligtümer angesehen. Der Schmuck, welchen sie seitdem empfingen, ist ihnen nicht mehr ausschließend eigentümlich; für die ersten drei

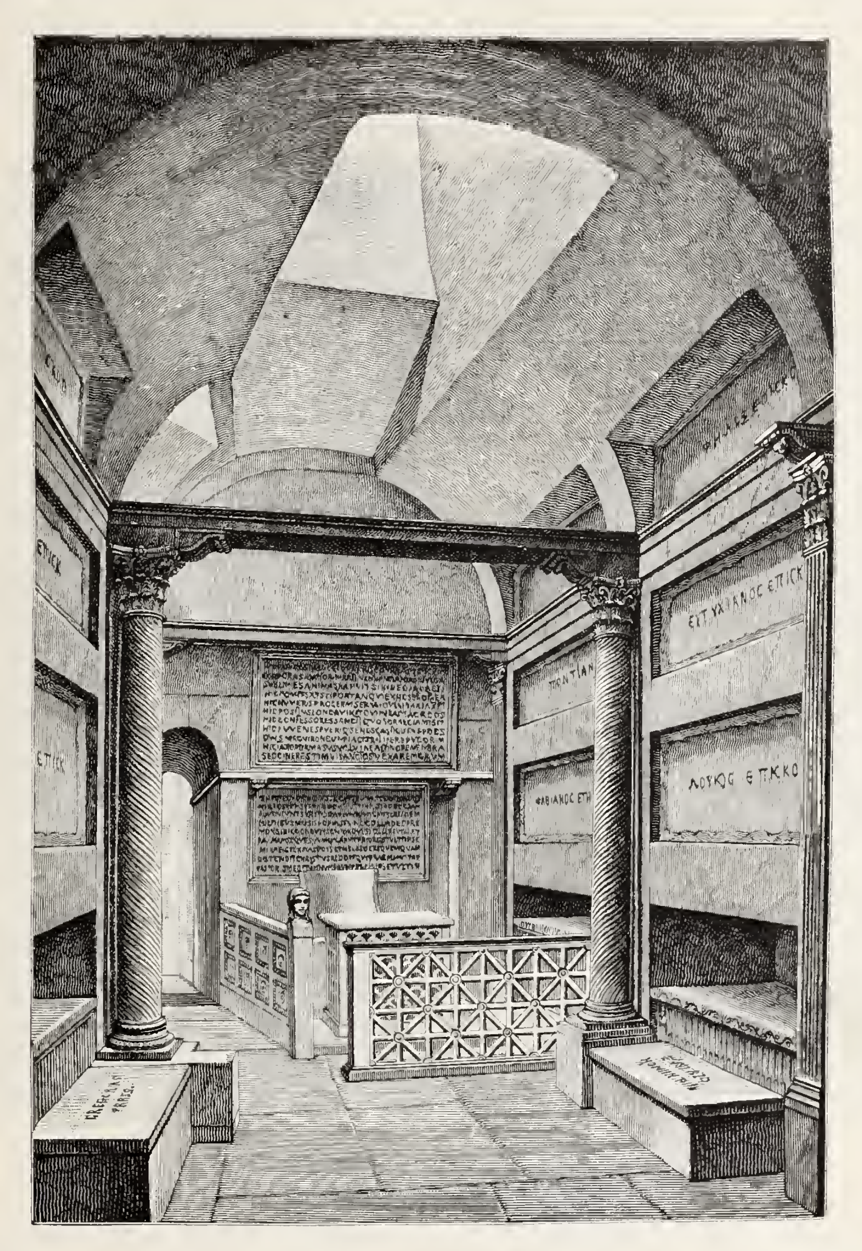


Fig. 2. Die Papstkrypta. Katakomben von S. Callisto. Restauriert. (De Rossi.)

Jahrhunderte dagegen bilden sie fast die einzige Quelle, aus der wir unsere Kenntnis altchristlicher Kunst schöpfen.

Ursprünglich bis zu den Christenverfolgungen im 3. Jahrhundert waren die Eingänge zu den Katakomben offen, überhaupt, da sie unter gesetzlichem Schutze standen, keineswegs heimlich und verborgen angelegt. Eine Treppe führte zu den unterirdischen, in körnigem Tuffstein ausgegrabenen Gängen, mit Höhlungen (loculi) in den Seitenwänden, in welchen die Leich-

name der Gläubigen beigesetzt wurden. Die Gräber wurden mit Platten geschlossen und auf diesen der Name, das Alter, der Todestag des Verstorbenen, ein frommer Wunsch, in Wort oder Sinnbild (Taube, Palmenzweig usw.) ausgedrückt, verzeichnet. Der alten Sitte folgsam legten die Hinterbliebenen zu den Toten mannigfache Gegenstände: Lampen, Glasgefäße, Münzen und anderes. Die Gänge wurden durch größere viereckige Räume unterbrochen, welche mit reicherem Schmuck bedacht, mit Lichtöffnungen an der Decke versehen wurden und später zu gottesdienstlichen Versammlungen dienten (Fig. 2). In solche Krypten verlegte man gern die Gräber der



Fig. 3. Deckengemälde der Katakombe S. Lucina in Rom. (Roller).

Märtyrer, und in der Tat erscheint in den Krypten häufig ein Grab, an der Schmalseite in einer Nische angebracht, in die Wand eingehauen und von einem Bogen (arcosolium) überspannt, mit besonderer Sorgfalt hergestellt und vor den anderen ausgezeichnet. Wichtiger als die bauliche Anlage, die natürlich stets beengt war und keine reiche Gliederung zuließ, ist die malerische Ausschmückung der Katakomben. Je älter sie ist, desto mehr nähert sie sich der Antike, insbesondere in den rein ornamentalen Teilen, desto geringer ist die Summe besonderer christlicher Vorstellungen. So zeigt die Deckenmalerei in der Katakombe der h. Lucina aus dem 2. Jahrhundert (Fig. 3) den gleichen Charakter wie die römischen Gewölbebilder. Von dem mittleren Kreise strahlen, durch leichte Linien getrennt, die einzelnen Felder aus, in

den Kreissegmenten stets auf die Grundfigur zurückgehend, von deren hellem Grunde sich die zierlichen Ranken und Masken abheben. Nur wenn man schärfer zusieht und die Füllung des (halbzerstörten) Mittelkreises mit dem Bilde des guten Hirten, oder dieselbe Figur mit einer betenden Frau (Orantin) abwechselnd in den Eckfeldern gewahrt, wird man sich des Unterschiedes von antiken Darstellungen bewußt.

Auch in dem wenig späteren Deckengemälde aus den Katakomben der Domitilla, in der Nähe der Kalixtkatakomben, erinnern wenigstens die allgemeine Einteilung und das Einfügen



Fig. 4. Wandmalerei aus den Katakomben von S. Agnese.

landschaftlicher Szenen an ältere Vorbilder. Antiker Formensinn spricht sich ferner in der Behandlung der Gewänder und in den Kopftypen der die Wände der Katakomben schmückenden Figurenbilder aus, so z. B. in der Gestalt des Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt (Fig. 4), und in dem berühmten Marienbilde in den Katakomben der Priscilla aus dem Ende des 1. Jahrhunderts, der ältesten und schönsten erhaltenen Madonnenschilderung aus der altchristlichen Periode (Fig. 5). Die Madonna, ein jugendlich kräftiges Weib mit großen Augen, halbentblößten Armen, in Tracht, Haltung und Zeichnung des Gesichts an die antiken römischen Frauen gemahnend, hält das nackte Christuskind an der Brust. Vor ihr steht ein junger Mann im bloßen Mantel, wahrscheinlich der Prophet Jesaias, welcher mit halberhobener



Fig. 5. Madonna. Katakomben der Priscilla. (Roller.)

Rechten auf das neue Licht (über der Madonna befindet sich ein Stern) in Israel hinweist und in der Linken eine Rolle trägt.

Die Mehrzahl der Katakombenbilder hat allerdings nur einen untergeordneten künstlerischen Wert und zeigt eine flüchtige Ausführung, noch weniger prägt sich in ihnen bereits eine künstlerische Individualität aus. Am ehesten wird in den Deckenbildern die Komposition einer



Fig. 6. Ein Fossor. Katakombe S. Marcellino e Pietro.

festen, überlieferten Kunstregel unterworfen, eine das Auge anmutende symmetrische Anordnung der Gestalten und Gruppen, so daß die gegenüberstehenden einander auch formell entsprechen, beliebt. Die Wandgemälde in den einzelnen Grabkammern erscheinen nicht mit Rücksicht auf Raumgesetze geordnet und architektonisch gegliedert. Die Einzelbilder bestehen meistens selbständig für sich und konnten daher im Laufe der Zeiten leicht ergänzt und vermehrt werden. Die Verwandtschaft des Inhaltes ersetzt den formalen Zusammenhang. Begreiflicherweise



Fig. 7. Eheschließung und Mutterschaft einer Verstorbenen.
Wandgemälde in der Priscilla-Katakombe. (Nach Wilpert.)

spannen die Gegenstände der Darstellung und die Auffassung in ihrer Wiedergabe unsere Aufmerksamkeit in hohem Grade. Belauschen wir doch hier die ersten Äußerungen einer nachmals so mächtigen und unermeßlich reichen Kunst. Uns fesselt die einfache Natürlichkeit der Schilderung, verbunden mit der strengen Beschränkung auf das Wesentliche der Vorgänge. Gleichsam nur den Kern des Ereignisses führen uns die Bilder vor die Augen. Uns interessiert ebensosehr, welche biblischen Erzählungen in den Vordergrund gestellt, wie welche ausgelassen sind. Denn aus der Bibel ist vorwiegend der Inhalt der Darstellungen geschöpft. Nur in wenigen Fällen wurden Helden des antiken Mythus, wie Orpheus oder der den Sirenen widerstrebende Odysseus, im christlichen Sinne umgedeutet und verwendet. Die Frage richtet

sich auf die Tendenz bei der Auswahl biblischer Szenen. Die Katakomben dienten als Begräbnisstätte. Nichts lag näher, als solche Bilder hier aufzustellen, welche sich auf die Befreiung der Gläubigen aus den Banden des Todes, auf das jenseitige Leben und die Unsterblichkeit beziehen, also eine sepulkrale Bedeutung haben. Beispiele von Befreiungen und Rettungen und damit die Gewähr für die eigene Zukunft boten sowohl das alte wie das neue Testament. Die kirchliche Lehre hat sie den Gläubigen ohne Zweifel in Gebetformeln nahe gerückt, die Katakombenbilder haben sie anschaulich gestaltet. Diesem Kreise gehören an: Jonas, David, Daniel in der Löwengrube, die drei Jünglinge im Feuerofen, Susanna, Noah, Abraham, Hiob, Lazarus usw. Auch die seit dem 2. Jahrhunderte am häufigsten in den Katakombenbildern wiederkehrende Figur des guten Hirten (Fig. 3), dessen Verehrung bis ins 1. Jahrhundert hinaufreicht und durch den „Pastor" des Hermas wesentlich gefördert wurde, muß in diesem Sinne gedeutet werden. Auf den Schultern des guten Hirten wird die Seele des Verstorbenen der Gemeinschaft der Heiligen zugeführt. Der formale Anklang des guten Hirten an die Figur des widdertragenden Hermes wurde vielleicht dadurch begünstigt, daß auch der letztere auf antiken (etruskischen) Graburnen angebracht wurde, also eine sepulkrale Bedeutung besaß, wie denn überhaupt auch die aus dem Heidentume übernommenen Darstellungen ursprünglich Grabbilder waren. In den Festgelagen, die in den Katakomben (S. Marcellino e Pietro, Domitilla, Callisto u. a.) zuweilen geschildert werden, klingt das sogenannte Totenmahl (Adoration des heroisierten Verstorbenen) deutlich an. Nur empfing das Gemälde jetzt eine christliche Fassung: Der Märtyrer geht zum Lohne für seine Leiden zum Bankett der Seligen im Paradiese ein. Ebenso danken Kastor und Pollux ihre Aufnahme in den Kreis christlicher Grabbilder ihrer ursprünglichen Geltung als Tag- und Nachtgötter, ihrem halb über-, halb unterirdischen Leben. Nächst der Lehre von dem Leben nach dem Tode bewegte die Geister nichts so mächtig, als die wunderbare Erscheinung Christi auf Erden. So findet die Schilderung der Kindheitsgeschichte Christi, die Anbetung der Magier einen berechtigten Platz in den Katakombenbildern. Auch die typologischen Beziehungen, die alttestamentlichen Vorbilder für Christus, wie z. B. Moses, waren nicht unbekannt und wurden dem Bilderkreise einverleibt. Diese Darstellungskreise waren weder auf Rom noch auf die Katakomben allein beschränkt. Die figürlichen Kapitellsdarstellungen in der Kirchenruine von Tschardagh-Kjöi, welche Daniel als



Fig. 8. Grabanlage in Palmyra aus dem Jahre 259.
(Strzygowski, Orient oder Rom.)

Oranten zwischen den aufspringenden Löwen und den vom Engel herbeigetragenen Habakuk bieten, bestätigen ihre weit zurückreichende Geltung im Oriente.

Außer biblischen und dogmatischen Bildern haben auch Szenen aus dem Leben mit Beziehung auf das Gewerbe des Verstorbenen und Porträtfiguren Platz gefunden. Über die

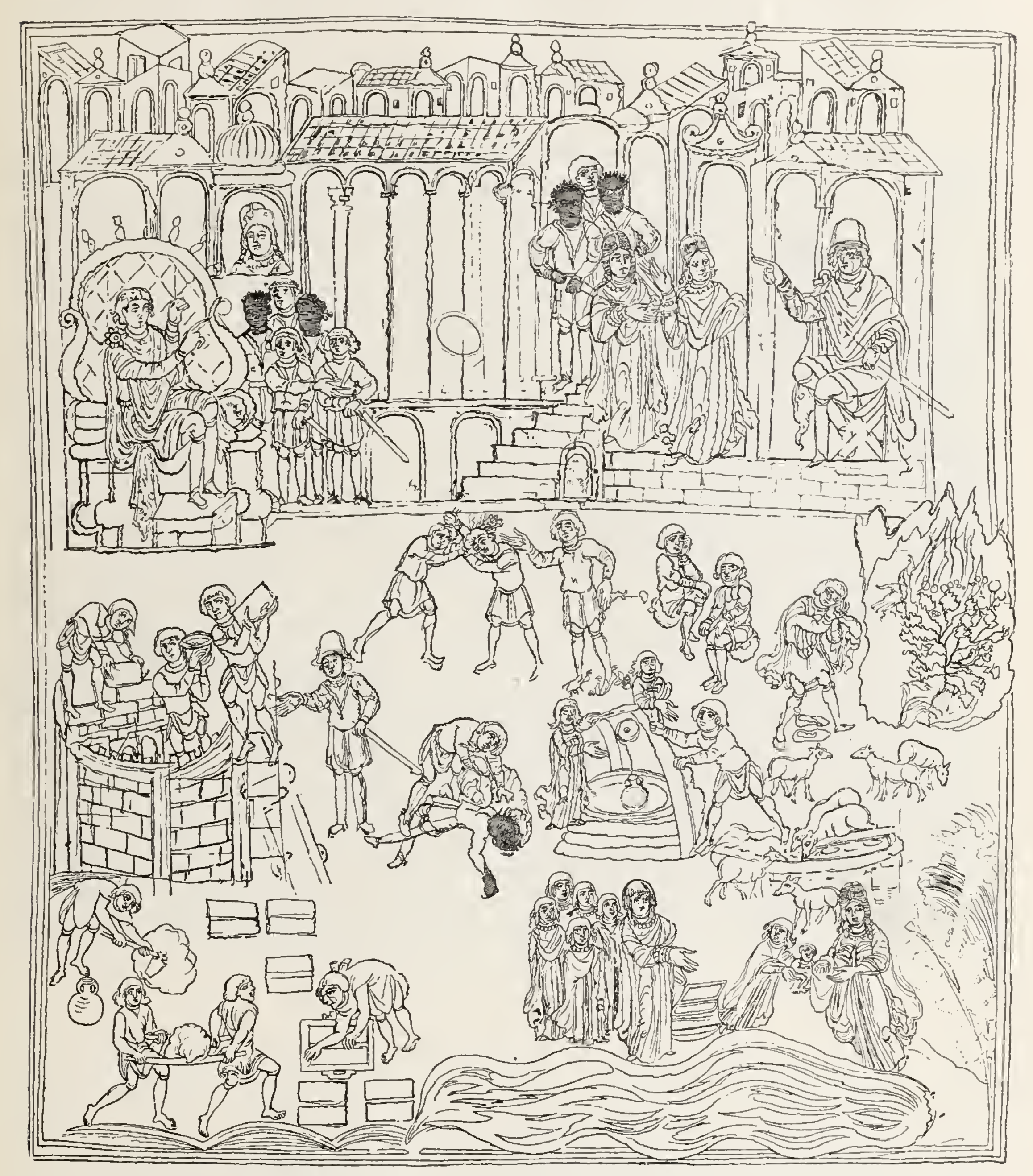


Fig. 9. Geschichte Mosis. Aus dem Ashburnham-Pentateuch.

unmittelbare Beziehung des Totengräbers oder Fossors Diogenes in der Katakombe S. Marcellino e Pietro (Fig. 6) zu der beigesetzten Persönlichkeit besteht kein Zweifel. Aber auch die so häufig wiederkehrende Gestalt einer mit ausgebreiteten Armen betenden Frau (Orantin) stellte in einzelnen Fällen (Mosaikbildnis der Gemahlin des Fl. Jul. Julianus in der Bibliothek Chigi)

eine Verstorbene (Fig. 7), nach anderer Deutung an den Deckenbildern im allgemeinen die abgeschiedene Seele dar.

Überaus interessante Malereien heidnischen Ursprungs, von der Hand eines aus Ägypten, Syrien oder Kleinasien eingewanderten Griechen, haben sich in einer Grabanlage zu Palmyra aus dem Jahre 259 als treffliches Beispiel späthellenistischer Kunstübung erhalten (Fig. 8), welche der Inkrustation und Polychromie der Wände mit Vollbild, Porträt und anderem treu bleibt. Derselben Zeit entstammt, wie die Trachtvergleichung und andere Einzelheiten ergeben, das Prototyp des kaum im Oriente selbst angefertigten Ashburnham-Pentateuch, dessen Szenenzusammenstellung in einem Felde gleich der Erläuterung durch Beischriften auf hellenistischen Ursprung hindeutet. Der Raumsinn ist gänzlich verschwunden; mehrere Szenen werden stets auf einem Blatte ohne jegliche Ordnung oder schärfere Scheidung gezeichnet. Auf dem Blatte z. B., welches die Anfänge der Geschichte Moses schildert (Fig. 9), sehen wir oben den thronenden Pharao, wie er den Befehl zur Bedrückung der Israeliten erteilt, und gegenüber, wie er oder sein Statthalter die Wehmütter zur Rechenschaft zieht, daß sie die männlichen Erstgeburten der Juden nicht getötet haben. Unten aber werden die Ereignisse von der Findung Moses bis zum brennenden Dornbusche erzählt. Solchen Mängeln stehen aber einzelne Vorzüge ausgleichend gegenüber. Im Verhältnis zu anderen altchristlichen (oströmischen) Miniaturen erscheinen diese Illustrationen wahrheitsgetreuer, lebendiger in der Wiedergabe kräftiger Leidenschaften. In der Darstellung der Männerkämpfe und der ländlichen Beschäftigungen ist der Maler völlig heimisch. Auch das Streben nach Natürlichkeit der Schilderung kann man ihm nicht absprechen, wenn man sieht, daß er z. B. den Schauplatz der Geschichte Moses, Ägypten, durch Mohren im Gefolge des Pharao kennzeichnet. Die Vorlage der Miniaturen war vielleicht ein hebräischer oder ein von Juden hergestellter griechischer Pentateuch, dessen Illustrationen auch ein Hauch der christlich antiken Welt berührte.



Fig. 10.
Statue des guten Hirten. Rom, Lateran.

Die altchristliche Plastik wird am reichhaltigsten durch die Sarkophagskulpturen ververtreten. Es werden zwar auch mehrere altchristliche Rundbilder, Statuen, erwähnt, doch stößt ihr christlicher Ursprung auf berechtigten Zweifel. Von der Statue des h. Hippolytus, 1551 bei Rom gefunden, ist nur der untere Teil alt. Der auf der Rückseite des Stuhles eingegrabene Osterzyklus zeigt allerdings christlichen Inhalt, die dargestellte Persönlichkeit war aber wahrscheinlich ein römischer Rhetor. Die von Gläubigen hochverehrte Bronzestatue des h. Petrus in der Peterskirche, früher für ein Hauptwerk der altchristlichen Kunst gehalten, wird neuerdings mit Recht dem 13. Jahrhundert und zwar Arnolfo di Cambio oder einem seiner Schüler zugewiesen. Eine der schönsten altchristlichen Statuen, einen guten Hirten, beinahe im Knabenalter, bewahrt das Lateranmuseum (Fig. 10). In der Sarkophagskulptur, welche zur Erhöhung

der Wirkung auch den Reiz der Farbe heranzuziehen verstand, regte sich wenigstens hinsichtlich der Komposition ein selbständiger Sinn. Die Reliefs bilden zuweilen eine einzige Reihe, häufiger sind zwei Reihen übereinander gemeißelt; sie ziehen sich in einem Streifen die ganze Seite entlang oder werden durch Säulen und Pilaster in verschiedene Szenen gegliedert. Zu den berühmtesten Sarkophagen zählt der in den Vatikanischen Grotten unter der Peterskirche bewahrte Sarkophag des Präfekten Junius Bassus († 359). Die Reliefs der Vorderseite schildern in zehn Feldern Szenen aus dem alten und neuen Testament. Der hier abgebildete Teil des



Fig. 11. Vom Sarkophag des Junius Bassus. Rom, Peterskirche.

Sarkophags (Fig. 11) zeigt in der oberen Reihe die Gefangennehmung des Petrus, Christus über dem Firmamente thronend, Christus zwischen zwei Aposteln stehend (Christus ist beide Male unbärtig dargestellt); in der unteren Reihe den Sündenfall, Christi Einzug in Jerusalem und Daniel in der Löwengrube (letzteres Relief im 17. Jahrhundert ergänzt). Bei einem anderen Sarkophag, in dem christlichen Museum des Lateran, finden sich in der Mitte in einer Muschel die Brustbilder der Beigesetzten (Fig. 12). Die übrigen ununterbrochen aneinander gereihten Reliefs enthalten folgende Szenen: (oben) Auferweckung des Lazarus, Segnung der Speisen, Opferung Isaaks, Blindenheilung, Verleugnung Petri (am Hahn kenntlich), Zuweisung der Erde (Ähren und Lamm); unten: Moses, die Schuhe lösend, Heilung der Blutflüssigen, Christus auf dem Meere, Jonas, Speisung Daniels, Moses, bedrängt von Unzufriedenen, und



Fig. 12. Altchristlicher Sarkophag. Rom, Lateran.

das Quellwunder. Mit der christlichen Lehre und der christlichen Begräbnissitte wanderte die Sarkophagskulptur in alle römischen Provinzen. Rom, Mailand und Südfrankreich repräsentieren die vorwiegend vom hellenistischen Kleinasien beeinflußte hellenistisch-christliche Gruppe, Ravenna die orientalisch-christliche unter Abhängkeit von Syrien und Ägypten. Eine überaus große Zahl von Sarkophagen birgt namentlich der gallische Boden. Die Summe der uns aus der Zeit vom 4. bis zum 6. Jahrhundert hier erhaltenen beläuft sich auf nahezu dreihundert. Die Sarkophage im südlichen Frankreich (295) und in Spanien, besonders jene (79) aus dem eine Lokalschule bildenden kunstreichen Arles, stehen auf der gleichen künstlerischen Stufe wie die römischen; die ersteren unterscheiden sich freilich teilweise (aquitanischer Typus) in ihrer nach unten sich verengernden Form, besonders aber durch den Umfang der Darstellungsmotive von den römischen Sarkophagen und bekunden eine gewisse Selbständigkeit der Aus-



Fig. 13. Sarkophag vom Ende des 4. Jahrhunderts: Christus mit Aposteln. Ravenna, S. Francesco.



Fig. 14. Sarkophag im Mausoleum der Galla Placidia zu Ravenna.

wahl. Eine verhältnismäßig große Zahl von Sarkophagen (57), deren Entstehung zwischen das 5. und 7. Jahrhundert fällt, hat sich in Ravenna erhalten. Die Ecken der gewölbten oder pultdachähnlichen Deckel sind mehrmals mit Akroterien besetzt (Fig. 13). Außer biblischen Szenen und Christus nebst den Aposteln finden Kreuze, Vögel, Pflanzen und symbolische Lämmer (Fig. 14) als Schmuck der Sarkophagwände, deren Front bald auch durch Arkaden gegliedert erscheint, abwechslungsvolle Verwendung. Die Symbolik berührt sich mehrfach mit Motiven koptischer Grabsteine des 7. und 8. Jahrhunderts. In Afrika waren als Deckelschmuck der Sarkophage Mosaiken beliebt. In den entlegeneren Provinzen, wohin die Einflüsse der Hauptstadt nur spärlich drangen, zeigt der Formensinn eine viel geringere Ausbildung. Aber selbst hier hallt in den dekorativen Figuren, in den Gewändern die antike Kunst nach (Fig. 15).



Fig. 15. Sarkophag mit einer Darstellung der Arche Noah. Trier.

Das Maß künstlerischer Vollendung erscheint an den Sarkophagskulpturen ziemlich gering, der Mehrzahl nach sind sie bloß Produkte des Handwerks. Doch erkennt man in der Anordnung der Gruppen die Rücksicht auf formale Kunstregeln. An die Ecken wurden gern solche Szenen verlegt, deren Beiwerk einen räumlich abschließenden Charakter hat, wie z. B. der Felsen, aus welchem Moses Wasser schlägt, oder der Grabtempel des Lazarus. Schmückt den Sarkophag ein mittleres Medaillon, so werden diesem rechts und links fast regelmäßig Abrahams Opfer und der Empfang der Gesetztafeln durch Moses angereiht, weil dann für die Hand Gottes oben ein natürlicher Platz gewonnen wird. Daniel zwischen den Löwen nimmt in der Regel eine zentrale Stellung ein. Füllfiguren, aus dem Hintergrunde heraustretend, z. B. Köpfe, verknüpfen für das Auge die einzelnen Gruppen. Die Gruppen selbst, regelmäßig aus drei Figuren bestehend, haben keine feste Ordnung; die gleichen kehren so häufig wieder, daß



Fig. 16. Holzrelief. Tür in S. Sabina in Rom.

man auf eine äußerliche Zusammensetzung, auf das Vorhandensein einer gemeinsamen Vorlage schließen darf, aus welcher die Steinmetzen, ähnlich wie die römischen Sarkophagarbeiter, die verschiedenen Szenen entlehnten. Wir denken an zusammenfassende bildliche Darstellungen der biblischen Hauptlehren und Hauptbegebenheiten, Bilderkatechismen vergleichbar, in denen Wort und Illustration sich gegenseitig ergänzten und aus denen die auf Erfindung verzichtenden Bildhauer, ähnlich wie die späteren Miniaturmaler, schöpften. Einen Fingerzeig bietet uns die unter dem Namen Dittochaeum (Doppelnahrung) bekannte Schrift des Aurelius Prudentius Clemens aus dem Anfange des 5. Jahrhunderts. Die 49 Vierzeiler, 24 aus dem alten und 25 aus dem neuen Testamente, sind offenbar als erläuternde Unterschriften von Bildern aufzufassen. Sie beziehen sich schwerlich auf schon ausgeführte, sondern vielleicht auf erst auszuführende Wandgemälde, möglicherweise sogar nur auf kurzgefaßte Bilderbibeln, welche dann Künstlern als Vorlage dienten. Für die Auswahl der Szenen zu Sarkophagreliefs war die Bestimmung der Sarkophage vielfach maßgebend. Die Mehrzahl von ihnen hat eine sepulkrale Bedeutung, versinnlicht den Glauben an das Fortleben nach dem Tode und stimmt in auffallender Weise

mit dem Inhalte der Sterbegebete in alten kirchlichen Liturgien (commendationes animae) überein. Sowohl in den Sarkophagskulpturen wie in den alten Katakombengemälden erscheinen Darstellungen aus der Leidensgeschichte des Herrn erst seit dem Ausgange des 4. Jahrhunderts. Die früheste Beschreibung eines Kreuzigungsbildes (Christus zwischen den beiden Schächern) findet sich in der erwähnten Schrift des Prudentius, nach welcher sich vielleicht der orientalische Einzelheiten verarbeitende Holzschnitzer an den malerischen Flachreliefs der Türe in S. Sabina in Rom, gleichfalls noch aus dem 5. Jahrhundert, richtete (Fig. 16). Römische Sarkophage mit den herkömmlichen symbolischen Darstellungen aus dem 5. Jahrhundert sind nicht bekannt. Man glaubt daraus schließen zu dürfen, daß nach der Einnahme Roms durch Alarich 410 die Tätigkeit der Sarkophagbildhauer stockte. Doch setzte schon seit der Mitte des 4. Jahrhunderts ein in technischer und stilistischer Behandlung immer ersichtlicher werdender Verfall ein, der auch in den ravennatischen Sarkophagen unaufhaltsam fortschritt. Eine besondere Stellung unter den Schöpfungen altchristlicher Plastik nimmt die um 386 angesetzte Kirchentür des heil. Ambrosius in Mailand ein (Fig. 17). Sie steht in der Gliederung dem antiken Schema näher als die eben erwähnte römische in S. Sabina und zeigt viel vornehmere Einteilungsverhältnisse. Ihr religiöser Gedankeninhalt behandelt den als Vorbild Christi deutbaren David als Sieger über die teuflischen und kirchenfeindlichen Mächte. Hier ist zum erstenmal als Kircheneingangsschmuck das für die mittelalterliche Portaldekoration so bedeutungsvolle und vielfach verwendete Programm künstlerisch formuliert: „Der Sieg Christi über den Teufel, des Guten über das Böse, der nicht durch Gewalt erfochten werden kann, sondern nur durch das Wort Gottes, durch den Eintritt in die Kirche.“



Fig. 17. Die Kirchentür des heil. Ambrosius in Mailand. (Goldschmidt.)

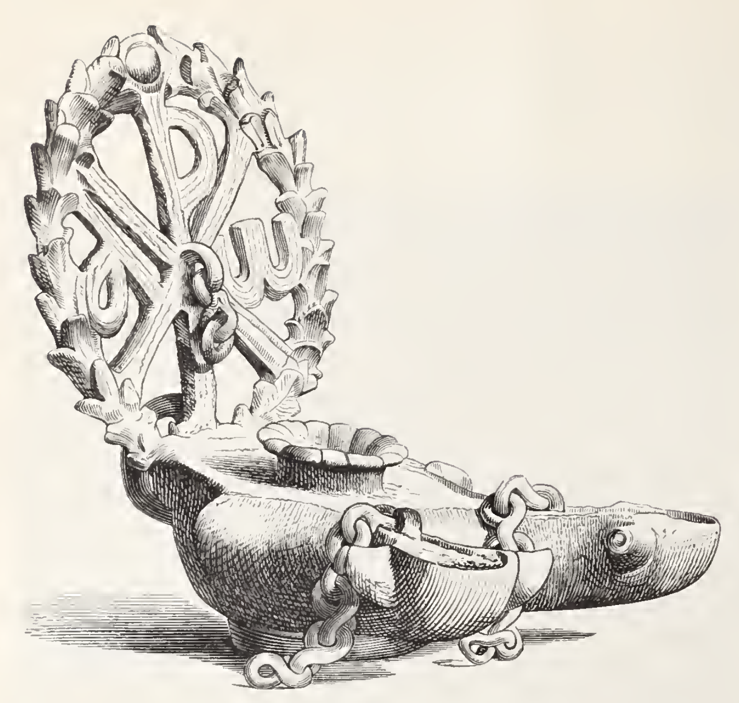


Fig. 18. Altchristliche Lampe. Vatikan.

Neben den Sarkophagskulpturen bilden Werke der Kleinkunst, wie die mit dem Monogramm Christi (Fig. 18), der Gestalt des guten Hirten, der Orantin usw. geschmückten Tonlampen, Goldgläser mit figürlichen Darstellungen und Elfenbeinreliefs, wichtige Zweige der altchristlichen Kunst. Auch für die Freude an Elfenbeinarbeiten war die ältere Sitte maßgebend. Doppeltäfelchen aus Elfenbein (Diptycha), innen mit Wachs überzogen und zum Schreiben dienlich außen mit Reliefs geschmückt, gebrauchten die Römer mit Vorliebe. Personen von Konsularrang beschenkten bei ihrem Amtsantritte Freunde und Gönner mit Diptychen und luden durch solche zu den öffentlichen Spielen ein. Gewöhnlich nimmt der Konsul in seiner Amtstracht, die mappa, das Tuch, mit welchem das Zeichen zum Beginn der Spiele gegeben wurde, in der Hand, die obere Hälfte der Tafel ein; in der unteren werden die Kampfspiele selbst, Löwen und Bärenhetzen usw. dargestellt (Fig. 19). Dem wertvollen, im Mittelalter hoch geschätzten Stoffe und der leichten Verwendbarkeit als Buchdeckel danken wir die Erhaltung vieler Konsulardiptychen (28 sind bis jetzt bekannt geworden). Sie reichen vom Jahre 405 bis 541 n. Chr., stammen bald aus West-, bald aus Ostrom, offenbaren aber in der künstlerischen Behandlung trotzdem keine wesentlichen Unterschiede. Die christliche Kirche verwendete sicher schon im 4. Jahrhunderte ähnliche Diptychen, um die Namen der Märtyrer, der Wohltäter der Kirche, der Verstorbenen in demselben zu verzeichnen, welche sodann bei dem Gottesdienste verlesen wurden. Auch mannigfaches Kirchengeräte, z. B. Büchsen und Kästchen zur Aufbewahrung und Übertragung von Reliquien, wurden aus Elfenbein hergestellt. Der allgemeine Gang der Kunstentwickelung spiegelt sich selbst in diesen Werken der Kleinkunst treu wieder. Je älter die Elfenbeinreliefs, desto reicher sind die Anklänge an die Antike. Noch in der konstantinischen Zeit wird, wie unter anderem die Rundbüchse im Berliner Museum (Fig. 20) zeigt, ihren Spuren nachgegangen. Die stark herausgearbeiteten Reliefs stellen den thronenden, noch unbärtigen Christus, von sitzenden und stehenden Aposteln umgeben, und das Opfer Isaaks dar.



Fig. 19. Fragment eines Konsular-Diptychons. Liverpool, Museum Meyer. (Venturi.)

Nicht nur Einzelheiten in der Bewegung, in dem Faltenwurfe bekunden die Nachwirkung der Antike; auch das feinere Raumgefühl muß auf Rechnung der letzteren geschrieben werden. In der zweiten





Fig. 20. Elfenbeinbüchse mit Reliefs. Berliner Museum.

Hälfte des vorigen Jahrtausends tritt natürlich der Einfluß der Antike zurück. Doch bewahren auch dann noch diese kleineren Arbeiten, meistens von älteren Vorlagen abhängig, einen ge=

wissen konservativen Zug und bleiben den altchristlichen Typen treuer als die Werke der Malerei. Die kleinasiatische Gruppe, aus welcher die byzantinische Plastik sich unmittelbar entwickelte, besitzt in dem Christusrelief aus Konstantinopel und dem aus der Gegend von Sinope stammenden Petrusrelief (beide in Berlin) sowie in dem Jonasdenkmal aus Tarsos (New York, Metropol. Mus.) sehr interessante Arbeiten des 4. und 5. Jahrhunderts. Während Rom allmählich der Stagnation verfällt, bringt das vorwärts strebende christliche Kleinasien eine Fülle des Neuen hervor.

Erst nachdem der Gottesdienst feste Normen und die christlichen Gemeinden eine scharfe Gliederung gewonnen hatten, empfing auch das Kirchengebäude ein bestimmtes, gesetzmäßig ausgebildetes Gepräge. Gewiß wurden schon frühzeitig gottesdienstliche Versammlungen gehalten. Wir wissen von Zusammenkünften in Privathäusern und auf den Grundstücken angesehener

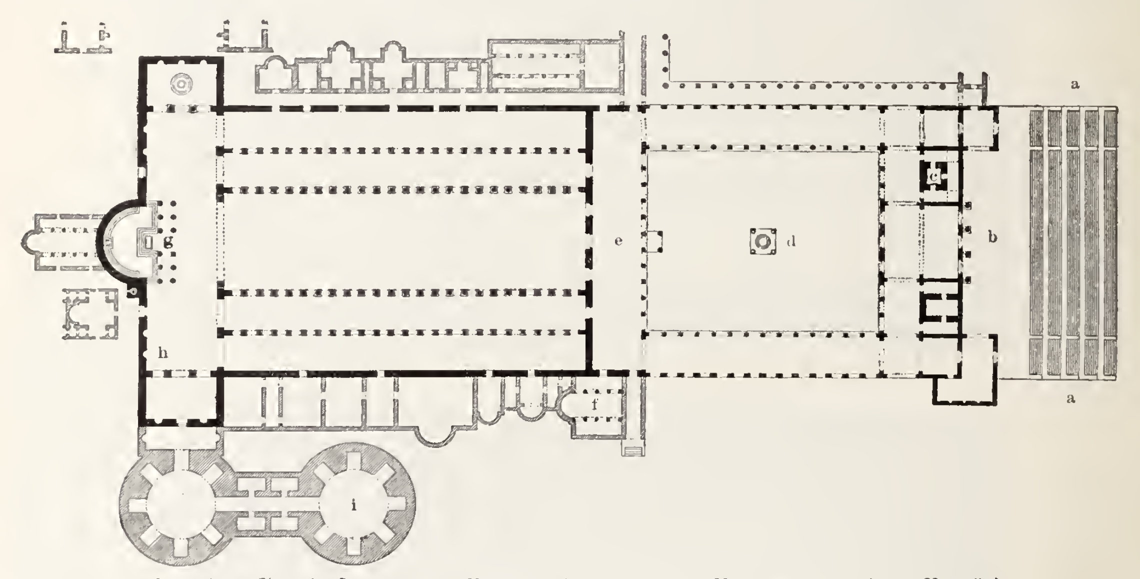


Fig. 21. Grundriß der alten Peterskirche in Rom. (Nach Dehio und v. Bezold.)

Glaubensgenossen. In den Katakomben dienten die Krypten, welche die schmalen Gräbergänge unterbrechen, Kultuszwecken, ebenso die Memorien über ihnen, kleine Kapellen, in welchen sich an einen rechteckigen Raum drei Halbrunde in Form eines Kleeblattes schlossen (cellae trichorae). Eine architektonische Neuschöpfung lag weder in diesen Anlagen noch in den städtischen Kirchen der ersten Jahrhunderte vor; diese war überhaupt nach der ganzen historischen Stellung des Christentums nicht möglich. Das Christentum stand mitten in einem hochentwickelten Kulturkreise und fand hier unter den mannigfachen vorhandenen Bauten auch die für seine Zwecke brauchbare Gattung. Man darf nicht vergessen, daß in der späteren Kaiserzeit überhaupt eine mächtige Baubewegung herrschte, welche für neue Aufgaben tüchtige Kräfte bereit stellte, und daß die religiöse Unruhe, welche auch die Heidenwelt ergriffen hatte, an den überlieferten Kultusstätten rüttelte, selbst an den Tempelformen änderte. Der Tempel der syrischen Göttin in Hierapolis, ein Tempel auf Samothrake, beide aus dem 3. Jahrhundert, zeigen eine dreischiffige Anlage mit vorgelegtem Querschiffe und erhöhtem (in Samothrake halbrund geschlossenem) Altarraume. Wie fern liegt der alte Tempeltypus, wie nahe stehen diese Werke den altchristlichen Schöpfungen.

Ganz unbedenklich wurden Kirchen sogar in antike Tempel eingebaut. Der Peripteros des Venustempels von Aphrodisias wurde so von Mauern umgeben, daß seine Säulenreihen

die Schiffsteilung des neuen basilikalen Innenraumes übernahmen, nachdem die Cella und die Säulen vor der Apsis abgeräumt waren. Die innere Cella des Roma- und Augustustempels zu Ankyra wandelte man zu einer einschiffigen Kirche um, führte sie durch die östliche Säulenreihe hindurch in einer rechteckigen Apsis weiter und gewann in dem ehemaligen Pronaos den Narthex der Kirche. Solche Umwandlungen mochten namentlich angesichts und während des großen Umschwunges in der Staatskirche zulässig und bis zu einem gewissen Grade durch die Notwendigkeit rascher oder weniger kostspieliger Beschaffung einer neuen Kultstätte geboten erscheinen, sind bereits vor 313 denkbar und dürften kaum über Theodosius hinausgehen.

Kein einfacher Naturdienst bildet die Wurzel der christlichen Lehre; auf eine neue Ordnung des sittlichen Lebens erscheint vielmehr das Ziel gerichtet. Während die alten Tempel zunächst Behausungen der Götterbilder vorstellten, dienten die christlichen Kirchen zur Sammlung der gläubigen Gemeinde. Die Gliederung der letzteren in Vorsteher und einfache Genossen

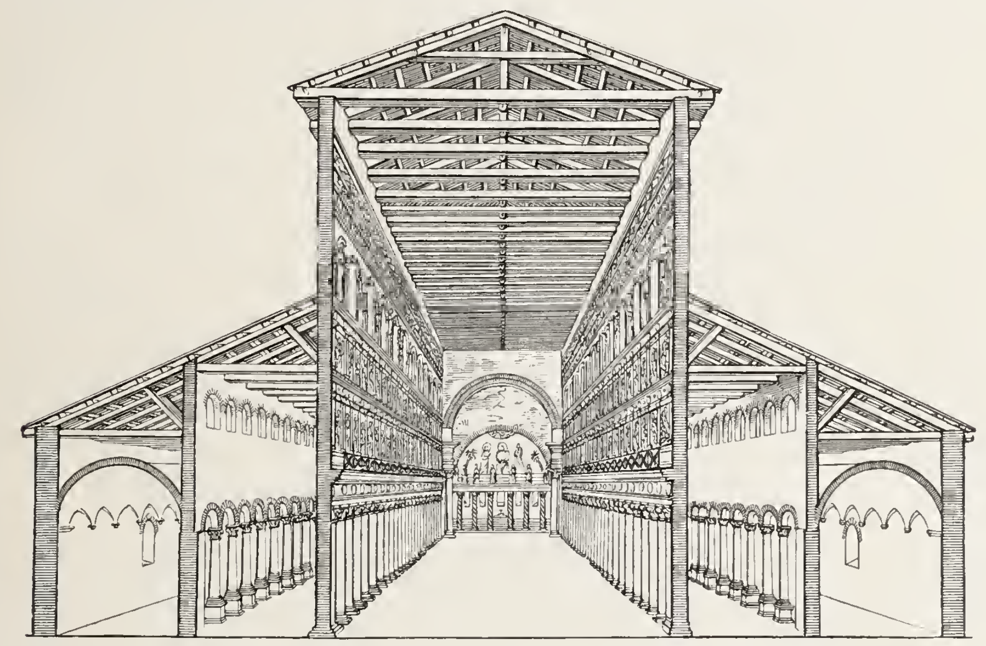


Fig. 22. Innenansicht der alten Peterskirche in Rom (Rekonstruktion).

bedingte die innere Anordnung der kirchlichen Anlage. Deshalb bleibt als ursprüngliche Gestalt der Kirchen eine Halle zur Aufnahme der Gemeinde, und an der Schmalseite der Halle, am zweckmäßigsten im Halbkreise geschlossen, ein kleinerer Raum, von welchem aus die Vorsteher den Gottesdienst leiten, am wahrscheinlichsten. Die Ausbildung und reichere Gliederung dieser Räume ist das Ziel eines langen Entwickelungsganges, welcher im 4. Jahrhundert einen vorläufigen Abschluß findet. Kaiser Konstantin, unter dessen Regierung die Bauform der Basilika bereits feststand, befahl die Bethäuser zu erhöhen und nach Breite und Länge zu erweitern. Bald darauf wurde für die christlichen Kirchen der Name Basilika vorherrschend, während sie früher Dominicum, Ecclesia und Conventiculum hießen. Offenbar hängt der neue Name mit der von Konstantin befohlenen Vergrößerung der Kirchen, wodurch sich ihre Gestalt änderte, zusammen. Der Name Basilika führte zu dem Glauben, daß die älteren Basiliken der römischen Fora, die Markt- und Gerichtshallen, in Kirchen umgewandelt oder doch wenigstens als Vorbilder des Kirchenbaues benutzt wurden. Die erstere Meinung ist völlig unhaltbar, da die Marktbasiliken urkundlich noch lange nach der Errichtung christlicher Basiliken ihren ursprünglichen Zwecken dienten. Aber auch die andere Ansicht kann nur in beschränktem Sinne gelten.

Ebensowenig Gewißheit als die Beziehung auf die Basilika des Forums brachten die Versuche, die christlichen Basiliken aus den als Privatbasiliken bezeichneten Prachtsälen römischer Paläste oder aus Atrium, Alae und Tablinum des römischen Wohnhauses abzuleiten, obzwar unstreitig bei der entschiedenen Betonung der Kreuzform und des Querhauses gerade die zuletzt erwähnte Ableitung manches Bestechende hat. Am ehesten darf die Erhöhung der mittleren, auf Säulen ruhenden Halle über die niedrigen Seitenhallen auf die forensische Basilika zurückgeführt und davon die Übertragung des Namens abgeleitet werden. Auch scheint es nicht aus-



Fig. 23. Die Paulskirche in Rom.

geschlossen, daß der Typus der christlichen Basilika im Zeitalter Konstantins aus einer allmählich sich vollziehenden Verbindung der Apsiden der Cella cimiterialis und der mehrschiffigen Halle der Gerichts- oder Privatbasiliken eine nunmehr vorbildlich bleibende Geltung gewonnen hat. Jedenfalls war sie zunächst nicht die ausschließlich giltige Form des christlichen Kultgebäudes, sondern nur eine Form desselben, vor und neben welcher auch andere Lösungen üblich waren.

Altchristliche Basiliken haben sich in Rom, das ihren Raumbau mit Holzdächern schloß, nicht unversehrt bis auf unsere Tage erhalten. Die beiden größten römischen Stiftungen des 4. Jahrhunderts, die Peterskirche und die Paulskirche, sind, jene vollständig, diese bis auf einen geringen Bruchteil von der Erde verschwunden. Beide gehen auf Kaiser Konstantin zurück; doch hat sie erst sein Sohn Konstans vollendet. Die konstantinische Pauls-

kirche wich aber noch im 4. Jahrhundert einem angeordneten Neubau von Valentinian II., Theodosius und Arkadius (386), den der Architekt Cyriades (professor mechanicus) ausführte. Über die Beschaffenheit der alten Peterskirche belehren uns alte Zeichnungen (Fig. 21 und 22), die Paulskirche (Fig. 23) ist nach dem Brande vom Jahre 1823 annähernd im alten Stile wieder aufgebaut worden. Aber auch, als sie noch aufrecht standen, zeigten sich vielfach Spuren der schmückenden Tätigkeit, welche fast alle Jahrhunderte mit besonderer Vorliebe den ehrwürdigen Werken christlicher Kunst zuwendeten. Über die ursprüngliche Gestalt der altchristlichen Basiliken geben uns am besten Darstellungen auf Sarkophagen, in Mosaikgemälden und namentlich ein bronzener Lampenträger Auskunft, der in Afrika (Orleansville) gefunden wurde (Fig. 24). Auf allen diesen Darstellungen treten uns die Apsis und die Säulenstellungen als die wesentlichen Züge einer Basilika entgegen.

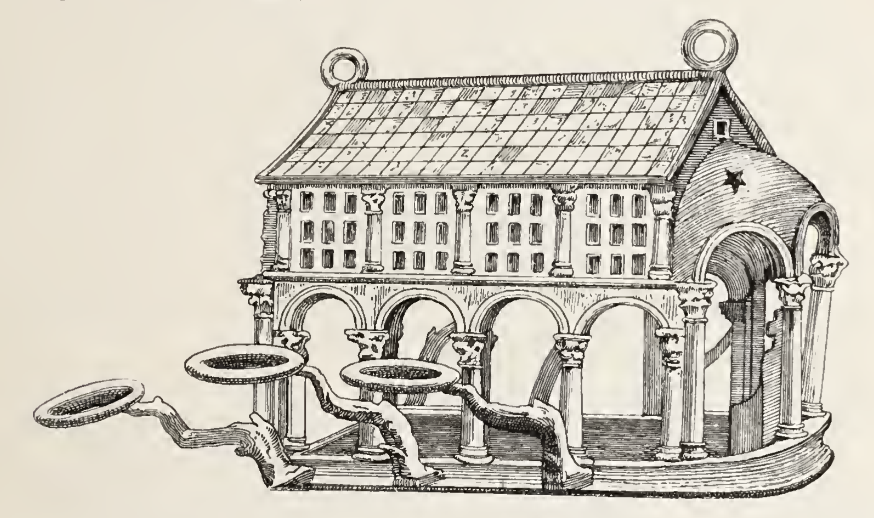


Fig. 24. Bronzener Lampenträger, eine Basilika darstellend.

Die Durchschnittsform der altchristlichen Basilika, wie sie besonders in Rom im vorigen Jahrtausend festgehalten wurde, läßt sich in folgenden Zügen zusammenfassen. Dem Baue trat (später gewöhnlich nach Westen) ein Vorhof (atrium) vor, mit der Basilika gleich breit, auf allen vier Seiten von einer offenen Säulenhalle umgeben, in der Mitte mit einem Brunnen (cantharus) für die Abwaschungen der Gläubigen versehen. Vom Vorhofe gelangte man durch die an die Kirchenfassade unmittelbar anstoßende Vorhalle in das Innere, welches durch Säulenreihen (vielfach wurden antiken Tempeln und Bauten entlehnte Säulen verwendet) in ein mittleres, höheres und breiteres Hauptschiff und niedrige Seitenschiffe geteilt war. Das Mittelschiff schloß mit einem mächtigen Bogen (Triumphbogen) ab; an dieses lehnte sich die Apsis, der halbkreisförmige, gewölbte Anbau mit dem Altar, dem Bischofssitze und der Priesterbank. Die Säulen, bald mit einem geraden Gebälk über sich (Architrav), bald durch Bogen verbunden (Archivolte), trugen die Obermauer des Mittelschiffes, welches, wie die Seitenschiffe, mit einer flachen Holzdecke gedeckt war. Zuweilen sah man (doch gewiß noch nicht in der altchristlichen Zeit, sondern erst in den späteren ärmeren Jahrhunderten) den offenen Dachstuhl. In einzelnen Fällen schob sich zwischen Apsis und Schiff (Langhaus) noch ein größerer quer gelegter Raum, knapp über die Breite des Langhauses hinausragend. Die Querhausbasilika erfreute sich namentlich im römischen Baugebiete einer besonderen Bevorzugung. Turmanlagen waren in der frühesten Periode der christlichen Baukunst selten. Sie kommen zwar bei syrischen Bauten schon im 4. oder 5. Jahrhunderte vor, haben jedoch überhaupt erst in der nordischen Architektur

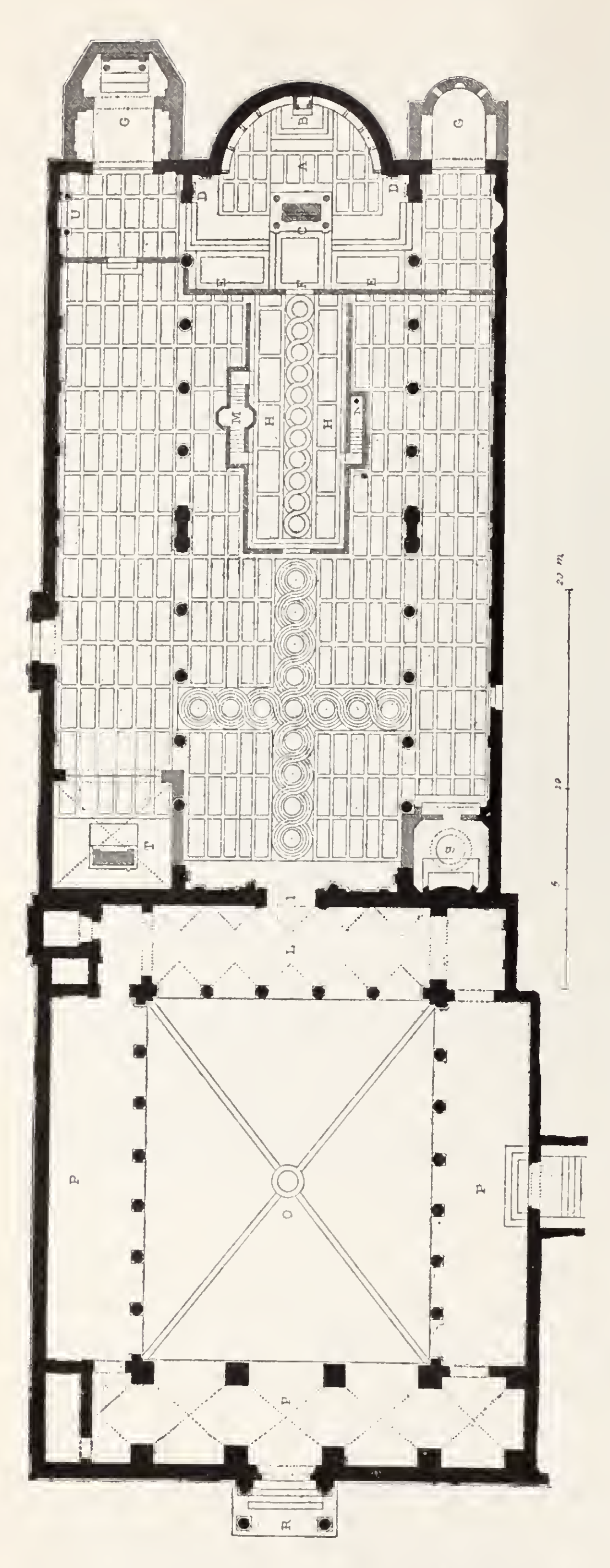


Fig. 25. S. Clemente in Rom. Grundriß.

seit dem 6. und 7. Jahrhunderte eine reiche Ausbildung und eine organische Verbindung mit dem Kirchenkörper gewonnen. Von den römischen Basiliken, welche wenigstens teilweise aus der altchristlichen Zeit sich erhalten und den alten Typus bewahrt haben: S. Giovanni in Laterano, S. Pudenziana, S. Maria Maggiore, S. Sabina, S. Lorenzo fuori le mura und andere fesselt in konstruktiver Beziehung besonders die kleine Kirche S. Prassede. Die Säulenreihe wird wiederholt von breiten Pfeilern unterbrochen, welche quer gespannte Bogen zu besserer Sicherung der Obermauer und des Daches tragen. Damit ist schon der einfache Basilikenstil verlassen und zu einer neuen Gliederung des Baues der Keim gelegt, welcher allerdings nicht in Rom weitersproßte, in der Architektur des späteren Mittelalters aber eine fruchtbare Entwickelung fand.

Besser als die Innenansichten von St. Peter und St. Paul belehrt uns das Bild von S. Clemente über die innere Einrichtung der Basilika (Fig. 25 und 26). S. Clemente ist nicht mehr die ursprüngliche Kirche; diese hat sich nur als Unterkirche erhalten, und wurde verschüttet (jetzt wieder ausgegraben), als nach der Zerstörung des ganzen Stadtteiles durch Robert Guiscard (1084) der Boden sich hob und der neue Bau (vor 1125 vollendet) errichtet wurde. In diesen übertrug man viele bewegliche Gegenstände aus der verlassenen älteren Kirche und stellte sie in gleicher Weise wie früher auf. So wurde die alte Einrichtung gerettet und dieser jüngsten Basilika der altertümlichste Schein verliehen. Im Mittelschiff ist durch Marmorschranken (cancelli) ein Raum für die Sänger oder die niedrige Geistlichkeit abgesondert, ein niederer Chor, mit welchem die Ambonen, erhöhte Kanzeln zum Ablesen der Evangelien und Episteln, verbunden waren. Neben dem Ambo stand häufig ein reichgeschmückter Leuchter, be-

stimmt, die Osterkerze zu tragen. Der Altar in der Tiefe des Mittelschiffes erhob sich, besonders wenn eine Krypta unter ihm angelegt wurde, auf mehreren Stufen. Ihn bedeckte, von vier Säulen getragen, ein Baldachin (Ziboriumaltar). An der Wand der halbkreisförmigen, zuweilen von einem gesäulten Umgange eingeschlossenen Apsis hatten der Bischof und die höhere Geistlichkeit ihre Sitze.

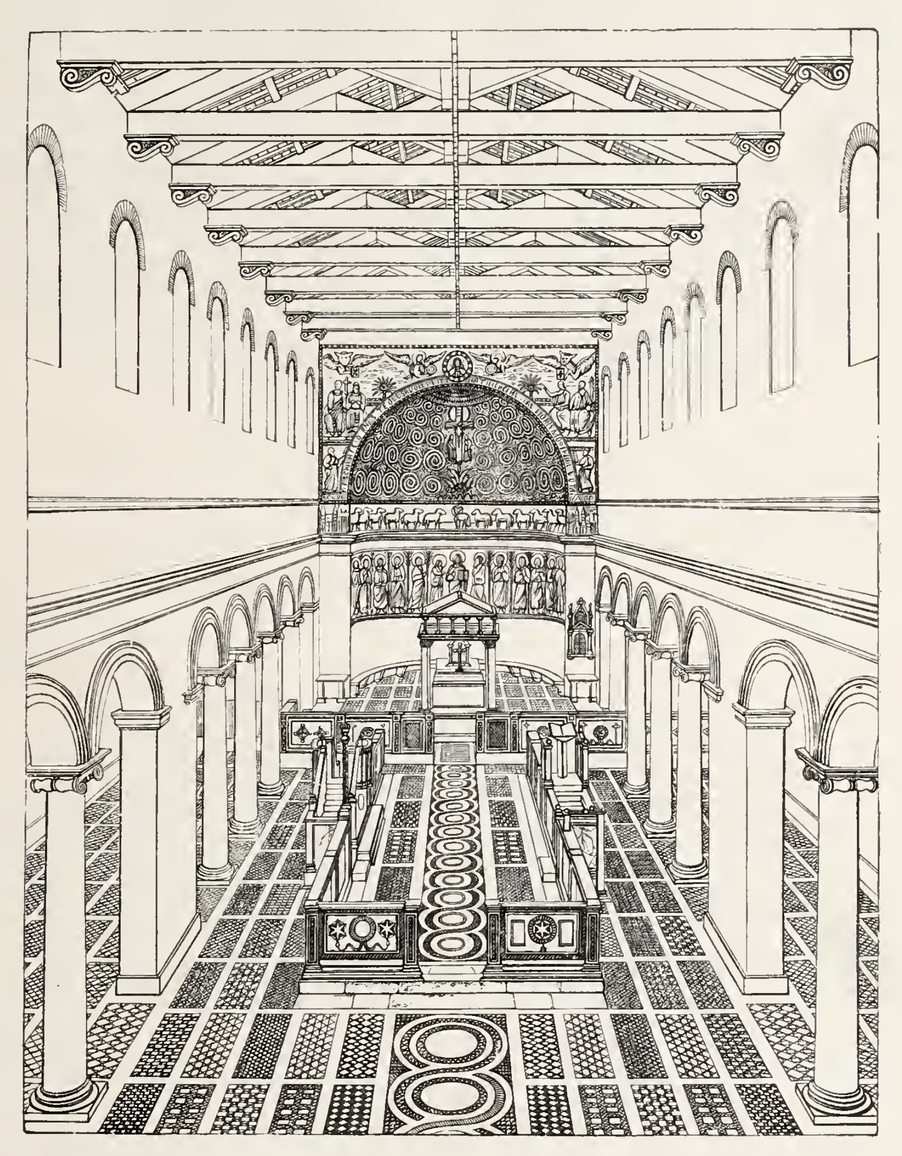


Fig. 26. Inneres von S. Clemente in Rom.

Entbehrte auch das Äußere der altchristlichen Basiliken nicht vollständig des Zierats (Spoletaner Kirchen des 5. Jahrhunderts zeigen z. B. plastisch dekorierte Türen und Fenster), so blieb doch das Innere der Hauptschauplatz der ornamentalen Künste. Hier sammelten sich bald kostbare Geräte, goldene Kreuze, Leuchter; der Altar wurde mit vergoldeten Platten bekleidet; vom Altarbaldachin hing der Hostienbehälter in der Form einer Taube herab, bunte Teppiche spannten sich an den Wänden. Den reichsten Schmuck empfingen die Räume der Basiliken durch die Mosaikmalerei.



Fig. 27. Mosaik aus S. Rufina. Lateranisches Baptisterium, Rom.

Diese war in der römischen Kaiserzeit mächtig in die Höhe gekommen, wurde bereits in den Katakomben verwendet und fand nun in den Basiliken seit Konstantin eine so eifrige Pflege, daß sie geradezu als typisch für die altchristliche Zeit gilt. Den Fußboden und teilweise auch die Wände deckten aus Marmortäfelchen zusammengesetzte gemusterte Platten (opus sectile), an den Oberwänden, am Triumphbogen, an der Wölbung der Apsis erglänzten Gemälde, ornamentale und figürliche Schilderungen, aus farbigen Steinwürfeln und Glasstiften, die im Mörtel hafteten, zusammengesetzt.

Die Wirksamkeit der Mosaikmalerei, welche zur Ausschmückung der Katakomben verhältnismäßig selten herangezogen wurde, ist festen und engen Schranken unterworfen. Schon die Teilung des Werkes, die mechanische Übertragung einer fremden Zeichnung auf die Wand und in Farben — denn der Mosaikarbeiter komponiert in der Regel nicht das Gemälde — lähmt die Freiheit. Die Natur des Materials ist dem freien Zuge der Linien, den leisen Übergängen des Farbentones hinderlich, für die Wiedergabe mannigfaltigen Ausdruckes, bewegter Empfindungen in hohem Grade unzulänglich. Die Mosaikmalerei bietet aber auch zahlreiche Vorteile. Sie ist dauerhafter, in diesem Sinne monumentaler, als jede andere Art malerischer Technik, findet aber in der die Loslösung der Würfel von dem Bewurfe fördernden Wandfeuchtigkeit und in der Veränderung gewisser Farben bestimmt gezogene Grenzen. Die mangelnde Fähigkeit für Detailschilderung wird kaum wahrgenommen im Angesicht der einfachen großen Gestalten, die in majestätischer Ruhe beharren und gleich Visionen wirken. Der visionäre Schein ist es vor allem, welcher die Mosaikmalerei zum richtigen Ausdrucksmittel der von der Erwartung des Antichrists und des himmlischen Jerusalem erfüllten Volksstimmung der altchristlichen Jahrhunderte stempelt.

Leider hat selbst die dauerhafteste Technik die Mosaikgemälde nicht immer vor dem Verderben bewahrt. Viele Mosaiken wurden durch Umbauten und Neubauten völlig zerstört, viele durch spätere Restaurationen in wesentlichen Teilen verändert. Urteile über ihren künstlerischen Gehalt, ihren Stil dürfen daher nur vorsichtig gefaßt werden. Auch auf diesem Gebiete machen wir die Beobachtung, daß späte antike und frühe christliche Werke fast unmerk-

lich ineinander fließen, wie denn auch in den ältesten christlichen Mosaiken (S. Constanza, Kapelle der h. Rufina und Secunda) das ornamentale Element vorwiegt. Die Kapelle der h. Rufina, einst ein Portikus des lateranischen Baptisteriums, zeigt als Nischenschmuck goldene Ranken auf blauem Grunde. Nur die von der oberen Muschel herabhängenden Kreuze und das Lamm zwischen Tauben weisen auf die christliche Bedeutung dieses dem 4. Jahrhunderte entstammenden Werkes hin (Fig. 27).

Frühzeitig wurden die Gegenstände der Darstellung für die Apsis der Basiliken festgestellt und bis zum Schlusse des Jahrtausends ziemlich treu wiedergegeben. Die Mitte nimmt Christus zwischen Aposteln und den Heiligen, denen die Kirche geweiht ist, ein. Über ihm schwebt in einem Halbkreise oder einem Fächer die Hand Gottes; unten wird das Hauptbild von einem schmalen Band oder Streifen eingesäumt, auf welchem zwölf Schafe, je sechs auf jeder Seite des auf einem Hügel stehenden Lammes Gottes, die Apostel symbolisierend, geschildert sind (Fig. 28). Palmen begrenzen gewöhnlich das Mittelfeld, kleine Bauten, Jerusalem und Bethlehem versinnlichend, den unteren Streifen. Dem Hügel des Gotteslammes entspringen die vier Flüsse des Paradieses. Erst im 5. Jahrhunderte, als bereits der Formensinn gesunken war, bildete sich auch ein festes Herkommen für den musivischen Schmuck des Triumphbogens aus. Im Scheitel des Bogens thront das Lamm Gottes oder erscheint das Brustbild Christi, von Engeln und den Evangelistentieren umgeben, tiefer unten aber drängen sich die weißgekleideten Ältesten der Apokalypse mit Kränzen in den Händen zur Anbetung Christi heran. Niemals fehlt eine mehrzeilige metrische Inschrift unter den Apsisbildern, welche den Kirchenheiligen preist und auch des Stifters des Werkes rühmend gedenkt. Solche tituli, die z. B. in der vom heil. Ambrosius vollendeten Mailänder Basilika (379—386) Szenen des alten und des neuen Testamentes erläuterten, wurden mit Vorliebe noch im karolingischen Zeitalter (Walafried Strabo und Ekke=



Fig. 28. Mosaik aus S. Cosma e Damiano, Rom.

hard) verfaßt. In Abschriften verbreitet sind sie häufig der letzte und einzige Rest, der sich von den Bildwerken erhalten hat.

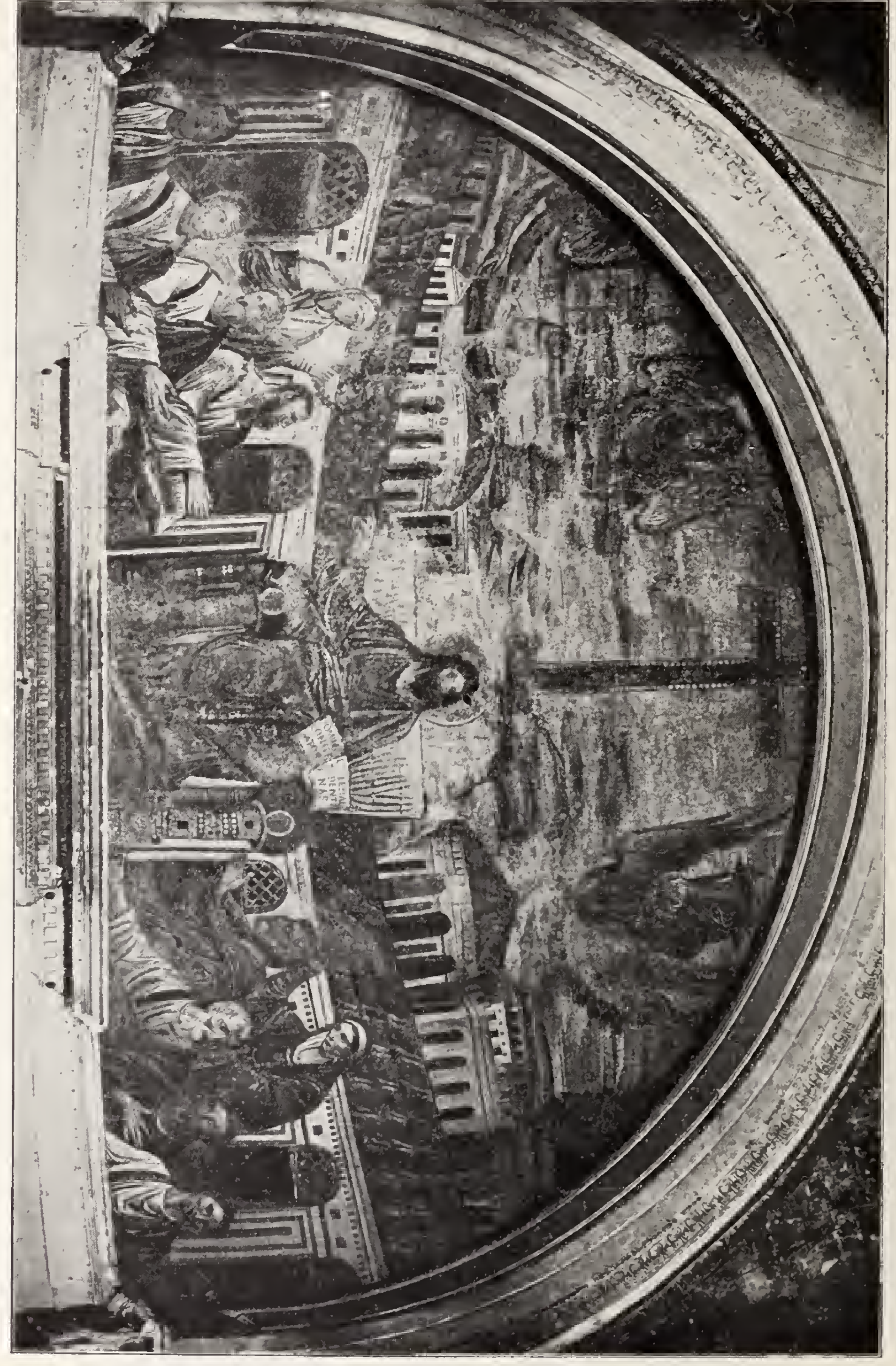


Fig. 29. Apsismosaik in S. Pudenziana, Rom.

Nur einen Stilwechsel, keine Stilentwickelung beobachtet man im Kreise der römischen Mosaikkunst, die im 4. Jahrhundert ihr Bestes leistete, indes im fünften Ravenna — unter Theodorich nach Berufung römischer Mosaizisten — die musivische Kunst am vielseitigsten

weiter entwickelte, und namentlich seit der Regierung Justinians (527—565) auch im oströmischen Reiche diese Ausstattungsweise bei fortwährender Abschwächung der klassischen Reminiszenzen immer mehr Geltung errang. Zu einer inneren Entwickelung waren die Kräfte Roms, dessen Malerei sich zunächst mehr an die Traditionen des reinen Hellenismus gehalten zu haben scheint, zu sehr erschöpft. Die Traditionen lockerten sich, eine neue Auffassung der Kunst konnte erst nach Jahrhunderten wieder erstarken. So blieb es denn bei einer äußerlichen



Fig. 30. Apsis von S. Paolo vor den Mauern von Rom.

Kunstpflege und einer vorwiegend dekorativen Richtung. Dem 5. Jahrhunderte entstammen die Mosaiken in der unter den Päpsten Cölestin I. und Sixtus III. errichteten und ausgeschmückten Kirche (422—440) *S. Sabina*, ein dürftiger Rest des ursprünglich so reichen Kirchenschmuckes (zwei Frauen, die Juden- und Heidenkirche an der Rückwand). Das Apsisbild in *S. Pudenziana* (Fig. 29) aus der Zeit des Papstes Siricius (384—399) ist zwar verstümmelt und stark restauriert, doch zeigt sowohl die Anordnung des Gemäldes wie die Zeichnung der einzelnen Gestalten große Abweichungen von den späteren Darstellungen, die man

wohl noch auf den lebendigen Einfluß der Antike zurückführen kann. Christus und die Apostel sind sitzend dargestellt, die Bewegungen der letzteren mannigfach abgestuft, das Gewand der beiden Kränze tragenden Frauen Pudenziana und Praxedis in leichte Falten gelegt. Zwischen 352—366 fallen die Mosaiken in S. Maria Maggiore an den Langwänden des Mittelschiffes (Szenen aus dem alten Testamente), zwischen 432—440 die Triumphbogengemälde (Kindheit Christi). Jene erinnern noch an die römischen Reliefdarstellungen und sind offenbar nach älteren Vorbildern kopiert, diese erfreuen durch die freiere Gruppierung der Gestalten. Die Mosaiken von S. Paul (Fig. 30) geben trotz ihrer Erneuerung nach dem Brande von 1823 ein gutes Bild von ihrer ursprünglichen Anordnung in der Zeit der Galla Placidia. Das 6. Jahrhundert, in welchem (526—530) die Apsis in S. Cosma e Damiano mit Mosaiken geschmückt wurde, bringt uns bereits einen starken Stilwechsel vor die Augen. Der Sinn für eine freiere Anordnung ist gesunken. Christus, die Apostelfürsten, die h. Cosmas und Damian, Papst Felix und der h. Theodorus, alle stehend dargestellt, schließen sich lange nicht so gut wie in S. Pudenziana zu einer Gruppe zusammen. Die Gesamtfarbenwirkung erreicht jedoch gerade hier eine nur selten wieder vorkommende Großartigkeit, obzwar sich sonst später der Änderung des Farbentones im allgemeinen eine Einbuße der früheren Helligkeit beigesellt hat. Die einzelnen Gestalten bewegen sich noch natürlich, aber schon beginnt in den Köpfen ein strengerer, germanischen Typen sich nähernder Ausdruck zu walten, welcher allmählich in das Finstere und Mürrische übergeht. Gerade in jener Zeit entwarf Cassiodor, der berühmte politische Ratgeber Theodorichs, das Bild von einem wahrhaft würdigen Manne. Es weicht stark von der Antike ab, entsprach aber gewiß den herrschenden Anschauungen. Ruhig, mager, blaß, gemessen im Gange, mit einem ehrwürdigen Barte geschmückt, wird der wahrhaft Fromme geschildert, ebenso, wie er uns in den späteren Mosaiken entgegentritt.

Während auf der einen Seite der asketische, der Welt abgewandte Zug betont wird, erwacht auf der anderen Seite die Freude an schmuckreichen, mit Putz fast überladenen Gewändern. Der höfische Pomp, seit der Übersiedelung der Kaiser nach Konstantinopel unter orientalischen Einflüssen gesteigert, findet hier seinen Widerhall. Bereits die Figur des h. Theodor in S. Cosma e Damiano zeichnet sich durch eine reichverzierte Chlamys aus; noch auffälliger erscheint in dem Apsisbilde in S. Agnese das schwere Prunkkleid der Hauptheiligen. (Taf. I.) Die musivische Dekoration in S. Agnese fällt zwischen 625—638. Dann tritt eine längere Pause ein. Erst im 9. Jahrhundert hebt sich wieder die Kunstpflege. Zahlreiche Basiliken (S. Prassede, S. Maria in Dominica [navicella], S. Cecilia, S. Marco usw.) empfangen jetzt musivischen Schmuck. Der Blick der Künstler ist nach rückwärts gerichtet; sie wagen keine selbständige Schöpfung, sondern wiederholen ältere Werke. So ist z. B. das Apsisbild in S. Prassede eine deutliche Nachahmung des Mosaikgemäldes in S. Cosma e Damiano. Wieder vergehen dann beinahe zwei Jahrhunderte, ehe sich Rom zu einer Kunsttätigkeit ermannte. Die Kräfte aber entstammten dann nicht dem altheimischen Boden, sondern wurden vielfach der Fremde entnommen.

---

2. Oströmisches Reich.

Die Verbindung mit dem Reichssitze, die Ansiedelung in Rom übten auf die Gestaltung und Entwickelung des Christentums den mächtigsten Einfluß. Indem es sich in Rom herrschend machte, wurde es Weltreligion. Auch das Schicksal der Kunst wurde dadurch entschieden und ihr ein vorwiegend römisches Gepräge aufgedrückt, wobei die große Bedeutung des griechischen Elementes, das sich bereits in der kirchlichen Sprache offenbarte, und die Einwirkung des Orients

auf die Gesamtentwickelung nicht zu übersehen ist. Kein Zweifel, daß in den orientalischen Provinzen des Reiches mindestens ebenso früh wie in Rom christliche Gemeinden entstanden und kirchliche Anlagen in die Höhe stiegen. Aber erst seit der Übertragung des Kaisersitzes nach Konstantinopel (330) erstarkte der Kultureinfluß des Orients. Es ist bei der Zerstörung gerade der ältesten Denkmäler und der noch nicht vollständigen Durchforschung der syrischen und kleinasiatischen Landschaften nicht leicht, im einzelnen den Einfluß nachzuweisen, den die Überlieferungen der älteren Kunst, die besondere Beschaffenheit des Landes auf die oströmische Kunst des 4., 5. und 6. Jahrhunderts ausübten.

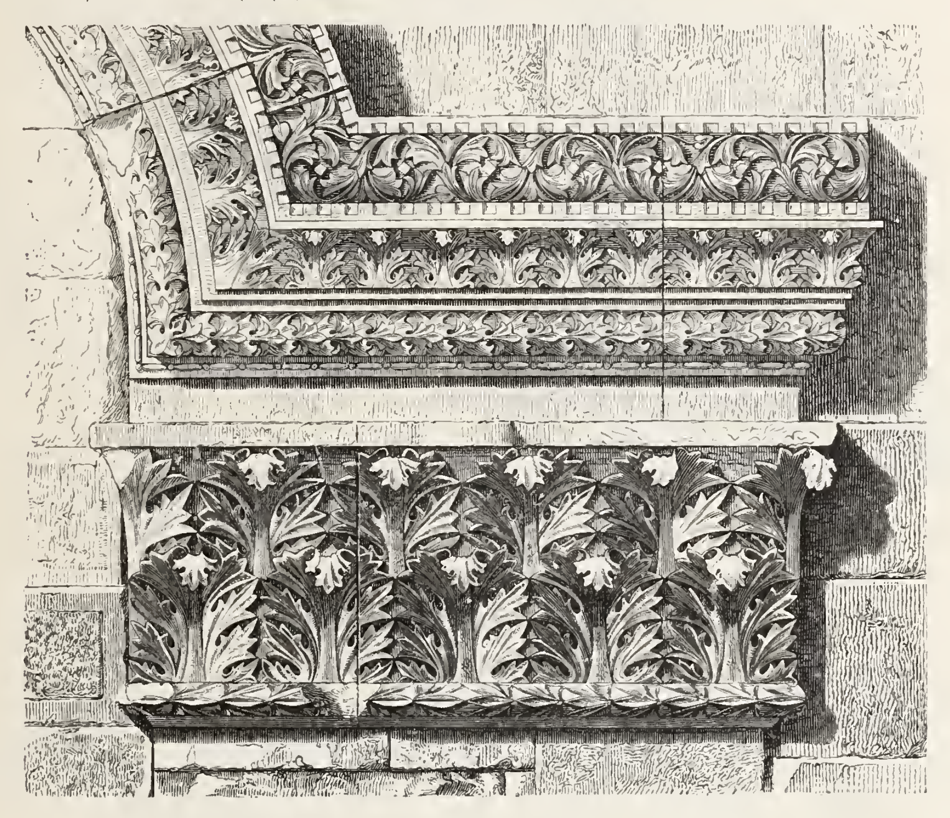


Fig. 31. Von der goldenen Pforte zu Jerusalem.

Was Konstantin d. Gr. in seinen großen Bauschöpfungen an den Beginn einer monumentalen Reichskunst stellte, war doch nur wieder das letzte Glied einer bedeutenden Entwickelung der hellenistischen Architektur in den Großstädten des Orients. Die konstantinischen Denkmale in Jerusalem, Antiochia und Konstantinopel repräsentierten nicht absolut neue Gedanken; aber ihre künstlerische Formulierung wurde rasch zum Kanon, der sich als allgemein gültige Richtschnur behauptete, bis Byzanz die Führung übernahm. Mit der wachsenden Bedeutung als Handelsmetropole wurde letzteres namentlich seit der Zeit, als Justinian in Konstantinopel die Seidenfabrikation zu monopolisieren suchte, in die Abhängigkeit von dem persischen, indischen und ostasiatischen Kunstkreise hineingezogen. Auch von Syrien, Kappadokien und Armenien, die frühe eigenartige Bauformen besessen haben müssen, empfing Byzanz manche Anregung.

Betrachtet man z. B. den Pfeiler und den Bogenansatz von der sogenannten goldenen Pforte in Jerusalem (Fig. 31), die zu dem heiligen Bezirke der Mohammedaner (Harâm esch-Scherif), wo sich ehemals der Zionstempel erhob, führt, diese scharf gezackten, spitzen Blätter, so erkennt man sofort eine der hellenisch-römischen Weise fremde Behandlung des Ornaments.

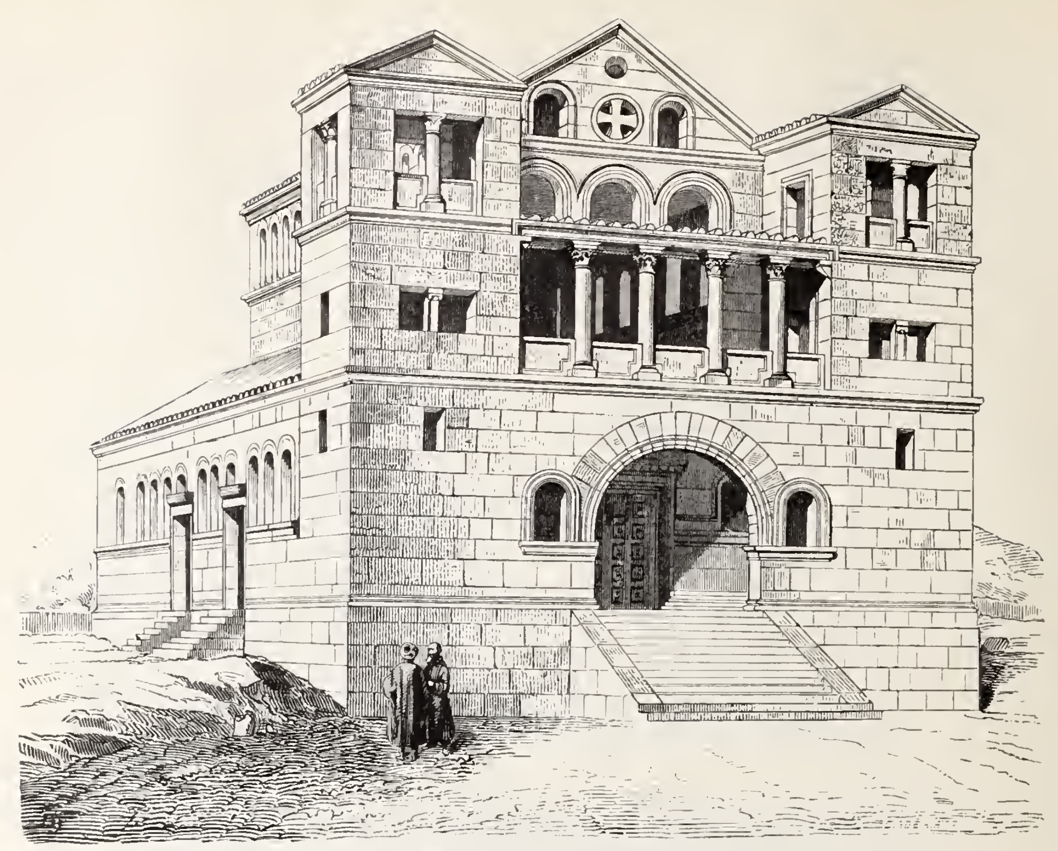


Fig. 32. Kirche zu Turmanin in Syrien.

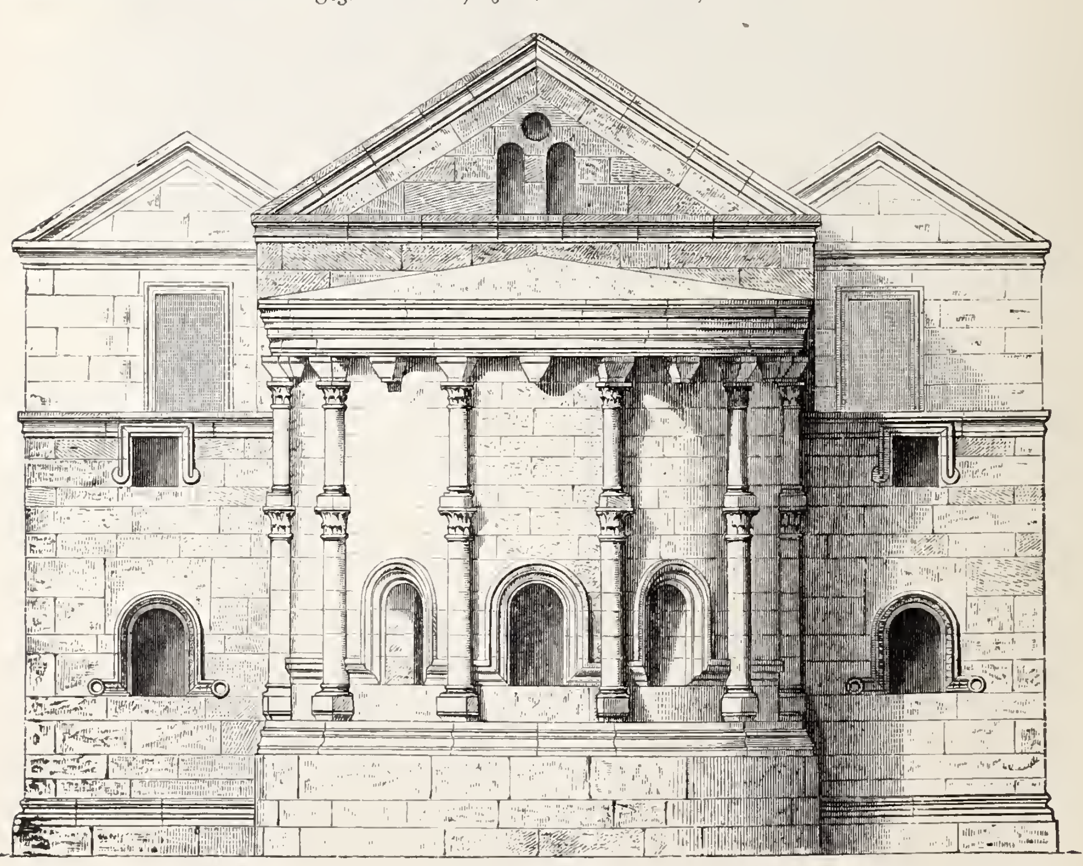


Fig. 33. Kirche von Kalb-Luseh in Syrien.

Diese Laubzeichnung steht keineswegs vereinzelt da. Sie kehrt z. B. in dem Steinbalken einer syrischen Kirche deutlich wieder. Von der Baukunst im inneren Syrien besitzen wir erst seit wenigen Jahrzehnten eine genauere Kunde. Südarabische Stämme wanderten im ersten christlichen Jahrhundert nach dem Norden und siedelten sich in dem Haurângebiet (südlich von Damaskus) an. Das hier gegründete Reich der Ghassaniden, bald von christlicher Kultur durchströmt, erhielt sich an fünfhundert Jahre, brach dann unter den Angriffen jüngerer arabischer Wanderstämme zusammen und geriet vollkommen in Vergessenheit. Die Denkmäler der alten Anwohner, sowohl aus der alten heidnischen Zeit wie aus der altchristlichen, haben sich aber in großer Zahl und merkwürdig unversehrt erhalten. Sie danken es dem dauerhaften Materiale. Der Haurân, durchgängig vulkanischer Boden, ist ebenso holzarm wie reich an leicht zu bearbeitendem Gestein (Dolerit). So bildete sich hier naturgemäß ein Steinbau aus, der auf Gliederung und Formen Einfluß übte. In Steinhöhlen wohnte seit urdenklichen Zeiten die Bevölkerung. Als man zu Freibauten schritt, wurden behauene Steinbalken ohne Mörtel aufeinander gelegt; Steinplatten, von Pfeilern oder Konsolen getragen, bilden die Decke; selbst die Türen des Erdgeschosses werden durch steinerne Flügel geschlossen. Von Stein sind die Bänke im Innern, die Schränke, sogar die Leuchter; selbstverständlich wurde auch bald der Steinschnitt geübt und der Rundbogen angewendet. Außer zahlreichen, wohlerhaltenen Privathäusern kommen im Haurân Gräber, Triumphbogen, Theater, Tempel aus römischer, Basiliken und Klöster aus christlicher Zeit vor.

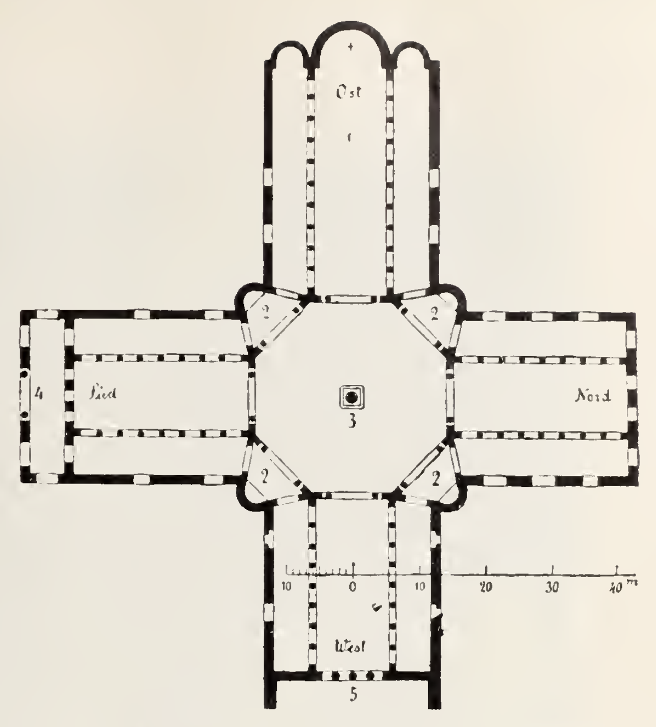
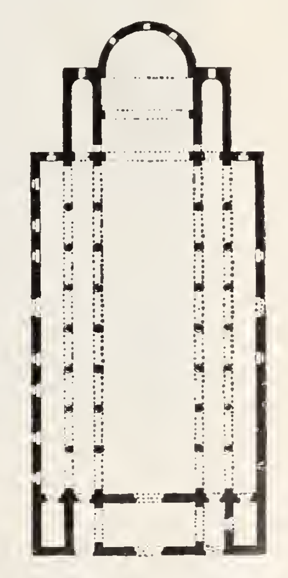


Fig. 34. Grundriß der Klosterkirche in Kalat-Seman.

Durchaus verwandt mit den Bauten im Haurân ist eine zweite syrische Baugruppe weiter nördlich zwischen Hama und Aleppo. Staunen erregt nicht allein die hochentwickelte Steintechnik, sondern auch die reiche Gliederung der überaus massigen Bauten, die jeden Gedanken an primitive Versuche ausschließt. Die stattliche Fassade der dreischiffigen Basilika zu Turmanin (Fig. 32) zeigt über dem rundbogigen Portale eine offene, mit geradem Gebälke abschließende Säulenhalle, als seitliche Begrenzung kräftige, mit Giebeln gedeckte Türme. An der Apsis der Pfeilerbasilika zu Kalb-Luseh treten der Mauer aufeinandergestülpte Halbsäulen als Träger des Kranzgesimses vor (Fig. 33). Wie nähert sich hier der Gesamteindruck der Apsisbehandlung des romanischen Stiles im 12. Jahrhunderte! Hochoriginell ist die Klosterkirche des heil. Simon Stylites in Kalat-Seman (Fig. 34). Die Arme des griechischen Kreuzes werden gebildet von vier dreischiffigen Säulenbasiliken, die gleichmäßig von einem Achtecke nach den vier Himmelsrichtungen ausstrahlen. In den


Fig. 35. Grundriß der Kirche in Suwede.

einspringenden Kreuzwinkeln treten halbkreisförmige Apsiden vor, im Mittelpunkte des Achtecks selbst erhob sich einst die Säule des Heiligen unter freiem Himmel. Die Anlagen schwanken zwischen Ein-,

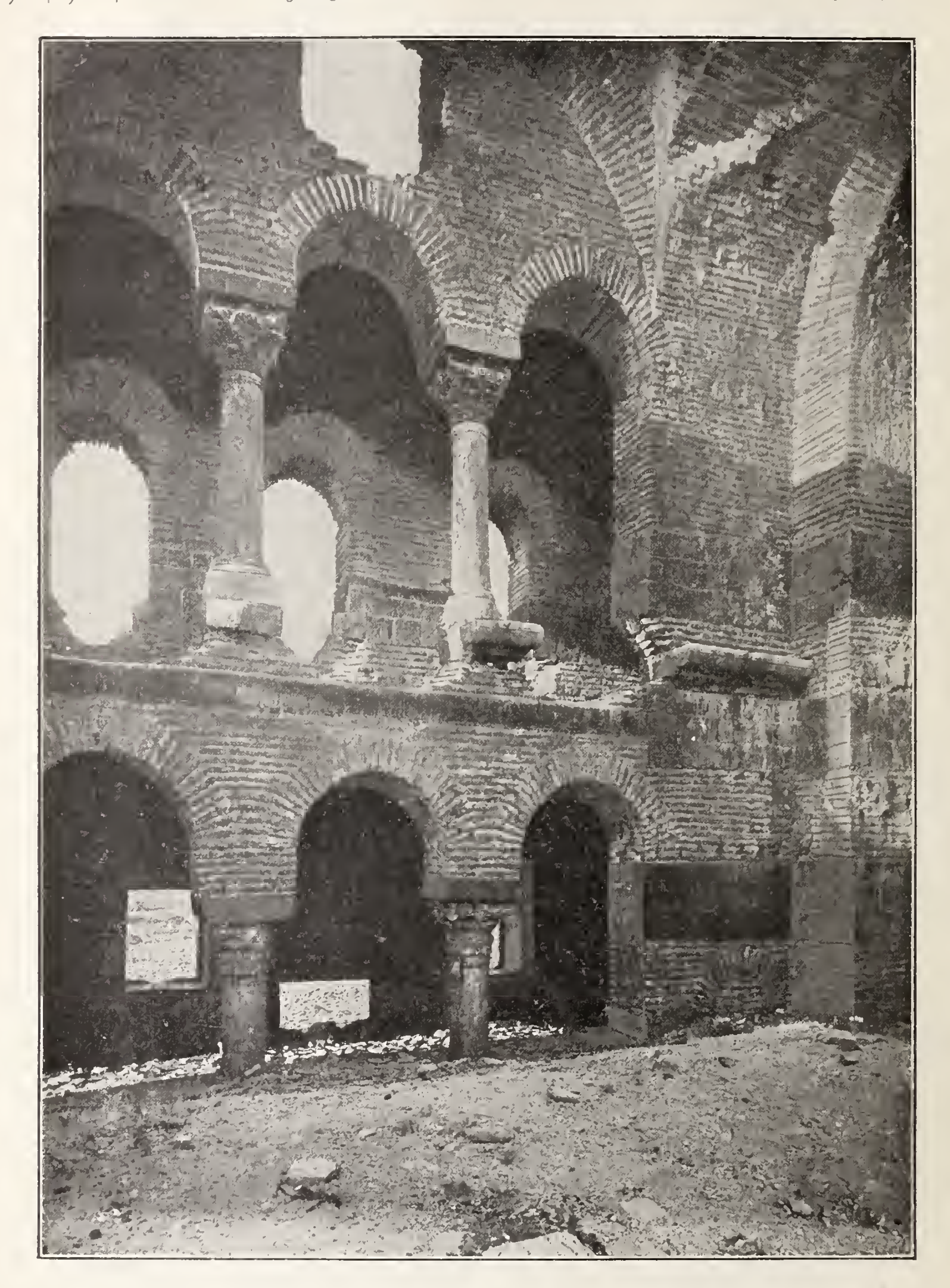


Fig. 36. Kasr ibn Wardan: Innenansicht auf das nördliche Seitenschiff der Kuppelbasilika.

Drei- und Fünfschiffigkeit. Letztere begegnet uns in der Säulenbasilika von Suwede (Fig. 35); doch wird die Dreischiffigkeit offenkundig (Kerbet-Has, Ruweha, Kennuat) bevorzugt. Die Apsis ist wiederholt rechtwinklig ummantelt; springt sie halbkreisförmig vor, so wird sie verhältnismäßig

reich dekoriert. Die Vorhalle (El Barah, Has, Kerbet=Has) verschwindet nur selten. In Syrien gliedert sich die Turmanlage zuerst organisch dem Kirchenbaue an. So erhob sich neben der im vierten oder fünften Jahrhundert erbauten Pfeilerbasilika in Tafkha, deren Anlage mit jener zu Schakka vielfach übereinstimmt, ein dreigeschossiger Turm. Schon im 6. Jahrhundert, dem die mit 540 sicher datierbare Kirche in Dana zuzählt, wurden die Fassaden von Turmanin und Kalb=Luseh mit etwas schwerfälligen Ecktürmen besetzt. Die Einfügung von Rundnischen zwischen ungleich hohen Portalen läßt in der Kuppelbasilika zu Kodscha Kalessi den eigentlich syrischen Fassadentypus gewinnen, der sich den älteren hellenistischen Bauten Zentralsyriens anpaßt. Wie hier so wird auch in dem um 170 n. Chr. entstandenen Husn Suleimān der Sims der Tür durch Volutenkonsolen gestützt, welche Verdachungsart die Portale des Diokletianpalastes in Spalato und der Kuppelbasilika von Adalia gleichfalls wählten. Als Kapitelldekoration tauchen christliche Symbole, wie das Monogramm Christi, das Kreuz, der Namenszug des Stifters, verhältnismäßig frühe auf. Auffällig bleibt die sparsame Verwendung

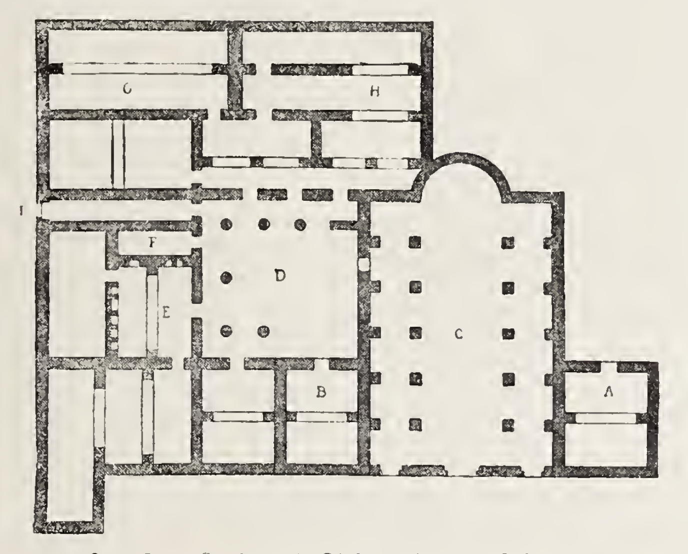


Fig. 37. Kirche und Klosteranlage in Schakka.

der Steinskulptur; wo diese aber zu dekorativen Zwecken herangezogen wird, offenbart sich eine tüchtige Schulung der Hand. In Nordsyrien ist die Kuppelbasilika durch die 564 entstandene Kirche (Fig. 36) in Kasr ibn Wardān am reinsten vertreten. Ihre Presbyteriumsanordnung mit der halbrunden Apsis, dem vor letzterer liegenden rechteckigen Vorraum, der durch Seitentüren mit den Nebenräumen korrespondiert, ist auch in Kleinasien typisch geworden. Den Aufbau der vollendeten Emporenkirche krönt der fensterdurchbrochene Tambour, der außen polygonal wie in Ütschajak auf dem durch Zwickel abgesetzten Kuppelquadrate aufsteht. Die Kapitelle sowie die Anordnung der Fenster und Türen unten an den Längswänden sind syrisch, zentralkleinasiatisch, die Kuppelbasilika selbst spathellenistisch. Entlehnungen oströmischer und persischer Formen durchdringen einander in dem kleinen Palaste zu Rabbath=Amman; in der Anlage seitlich ummauerter Höfe und selbst in dem triapsidalen Hauptraume erinnert der merkwürdige Bau von Meschatta, dessen Baudetail und Ornament sonst byzantinisch sind, an koptische Klöster. Als frühe Klosteranlage mit einem von verschiedenen Gemächern umschlossenen Säulenhofe verdient Schakka ganz besondere Erwähnung (Fig. 37). Ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen der mittelsyrischen Architektur und der oströmischen Kunst ist teilweise nachweisbar. Auch die oströmische Architektur muß als Steinstil aufgefaßt werden, durch Bogen und Wölbungen wir=

kend, also gerade durch jene Elemente, die in der orientalischen Baukunst vorgebildet wurden. Hervorragende byzantinische Baumeister stammen aus asiatischen Provinzen; so die orientalischen Griechen Anthemios von Tralles und Isidoros von Milet. In noch reicherem Maße gilt dieses von den Bauleuten, zumal bei den Kirchen, die von den oströmischen Kaisern seit Konstantin in Palästina (Geburtskirche in Bethlehem, die gleichfalls fünfschiffige Pfeilerbasilika der Kirche des heil. Grabes und die Himmelfahrtskirche in Jerusalem) errichtet wurden. Vielleicht darf man das Motiv der Krypta, deren Anordnung in der Eliaskirche zu Madeba in Syrien überrascht, bis auf den konstantinischen Bau der Grabeskirche in Jerusalem zurückverfolgen. Endlich ist eine gewisse Verwandtschaft namentlich in der Zeichnung der Blätter an Gesimsen und Kapitellen zwischen den syrischen Werken und den von Byzantinern gemeißelten unleugbar.



Fig. 38. Sohag (Oberägypten), Anba Bischoi: Kuppelkonstruktion.

Die frühchristlichen Bauten Nordafrikas berühren sich mit manchen Anlagegedanken anderer Gebiete. Die Kirchenreste in Hidra, Henchir-Tiknbai, Henchir-el-Azreg und Henchir-Seffan lassen ein Ausreifen des Basilikenschemas mit Säulenteilung des Langhauses verfolgen. Die Anordnung des Chores zwischen zwei Nebenräumen (Henchir-Tabin, Henchir-Ouazen, Henchir-Guesseria, Henchir-el-Kebch, Henchir-Guntas, Henchir-Milen, Henchir-Resdis) begegnet sich mit der Fortführung der Seitenschiffe rechts und links neben der Apsis in den syrischen Bauten zu Has, Ruweha, Suwede, Kerbet-Has. Auch für die Emporen zu Theveste in Numidien, El-Hayz, Fostât war der Brauch des Orients maßgebend. Besonders berühmt ist die fünfschiffige, 325 erbaute Pfeilerbasilika des Reparatus in Orleansville, die in der Emporenanordnung mit der gleichfalls fünfschiffigen Anlage zu Erment, in der Doppelchörigkeit außerdem mit Thélepte und Baalbeck übereinstimmt. Im allgemeinen überwog die Dreischiffigkeit, die auch für die koptische Kirche zu Gustun in Nubien gewählt wurde. Eine besonders reiche Bautätigkeit entwickelte sich auf dem Boden von Karthago. Die Kuppelkonstruktion der Basilika von Kodscha Kalessi begegnet wieder in den Klosterkirchen Anba Schenute und Anba Bischoi bei Sohag in

Oberägypten (Fig. 38): quadratischer Tambour, Fenster in der Mitte und Blendnischen gegen die Ecken zu, beide von Säulchen flankiert. Das Auftauchen dieses eigenartigen Typus in Kleinasien und Ägypten hängt wohl mit der Einführung des Mönchswesens durch den heil. Basilius zusammen, der nach seinem 357 und 358 fallenden Besuche der Klöster Ägyptens, Syriens und Mesopotamiens mit den Mönchssitten auch gewisse Baugebräuche herübernehmen mochte.

Kleinasien gewann in der spätrömischen Zeit nach Konstantin für die Kunstentwickelung des ganz orientalisch durchsetzten byzantinischen Reiches eine ungemein hervorragende Stellung. In den Küstenstrichen behielt der Hellenismus die Oberhand, im zentralen Gebiete ist frühe ein

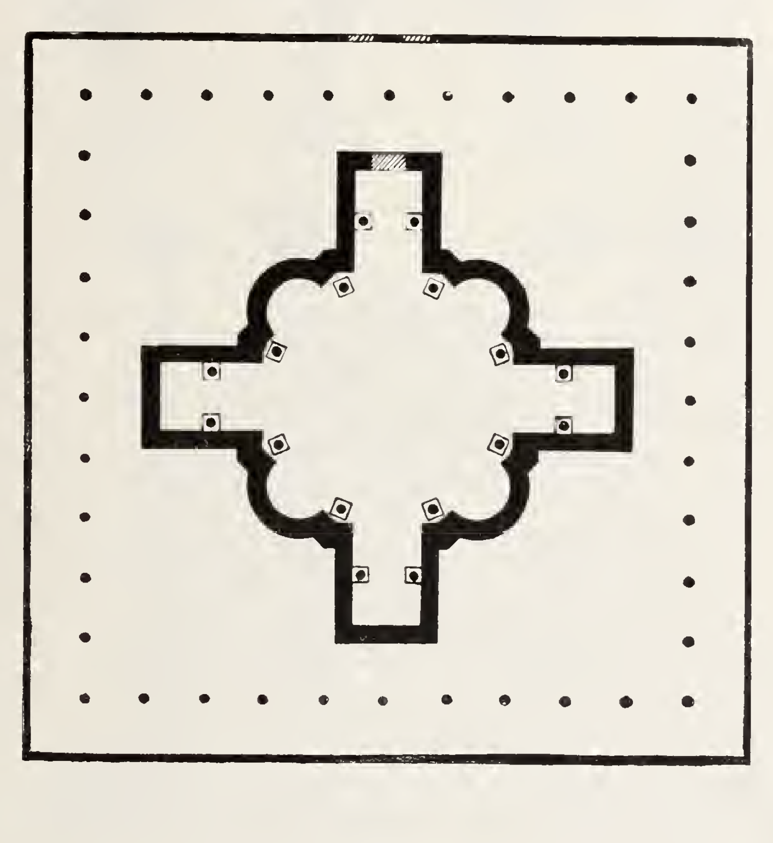


Fig. 39. Das Oktogon des Gregor von Nyssa. Rekonstruktionsversuch von Bruno Keil.

Hand-in-Hand-gehen mit Armenien und Nordsyrien bemerkbar. Der Orient, welcher seit dem Zeitalter Alexanders des Gr. hellenistischen Anschauungen sich geöffnet hatte, begann mit seinen Formen das Geltungsgebiet des Hellenismus verschiedenartig zu durchsetzen, so daß das mehr dem vorchristlichen Hellenismus treubleibende Kleinasien in der Kaiserzeit wesentlich andere Kunstformen als Syrien oder Ägypten aufwies, wo man mehr den orientalischen Formen und Ausdrucksmitteln zuneigte.

Zwischen den Basiliken der hellenistischen Küste und jenen im zentralen Kleinasien bildete sich ein ganz bestimmter Unterschied heraus. Die ersteren halten an dem von Säulen oder Pfeilern getragenen Holzdache und dem westlich vorgelagerten Atrium fest, indes die orientalische Basilika zumeist gewölbt und mit einer Turmfassade bedacht ist. Der Pfeiler mit angearbeiteten Säulen und die überaus häufige Verwendung des in Rom und Byzanz unbekannten

Hufeisenbogens, der selbst in die Schiffsarkaden eindringt, ja schon konstruktiv benützt ist, werden zu kleinasiatischen Besonderheiten. An der Südküste Kleinasiens überwiegt die basilikale Form, im Westen der Typus der dreischiffigen Agorabasilika von Pergamon mit Narthex und Atrium sowie mit halbrunder Apsis am Ostende. Im Innern Kleinasiens wurde die Rundapsis bei Basiliken, die eckige bei Zentralbauten vorherrschend. Die Querhausbasilika ist gar

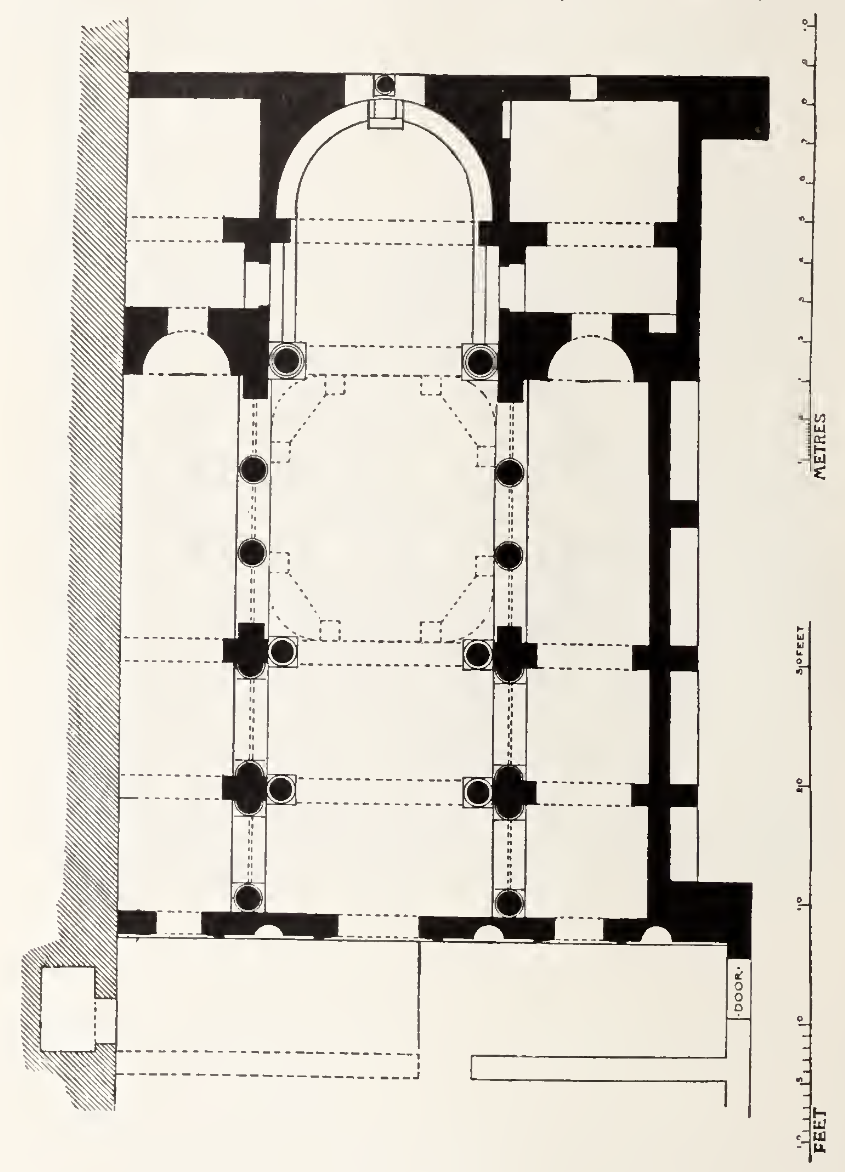


Fig. 40. Kodscha Kalessi, Grundriß der Kuppelbasilika.

nicht selten. Die zentral-kleinasiatischen Basiliken besitzen eine offene Vorhalle mit zwei turmartigen Eckbauten. Der orientalische Typus der kleinasiatischen Basiliken trennt sich von dem hellenistischen und von Byzanz insbesondere durch den Verzicht auf jede reichere Innendekoration. Die Dekorationsfragen bleiben davon abhängig, daß die Nordostecke des Mittelmeerkreises mehr den Stein, die Küste mehr den Ziegel verwendete, der im Oriente durchschnittlich schlechter als in Rom ist. Daß gerade letzteres die Kenntnis des gebrannten Ziegels in Kleinasien eingeführt hat, wird dadurch fraglich, daß die hellenistischen Großstädte Ephesus, Antiochia und

Alexandria den gebrannten Ziegel als Material für Monumentalbauten im Rahmen der Kunst des Mittelmeerkreises ganz ausgezeichnet zu verwenden wußten. Der Orient kennt frühe Ziegelgewölbe mit möglichster Ausschaltung von Lehrgerüsten. So entscheidet sich Gregor von Nyssa zwischen 379 und 394 beim Baue des dortigen Oktogons (Fig. 39) für ungestütztes Einwölben mit Ziegeln, also ohne Holzgerüst, weil er in Erfahrung gebracht habe, daß solche Konstruktion haltbarer sei als eine auf Stützen ruhende. Sein in dieser Angelegenheit an den Bischof Amphilochios von Ikonium gerichteter Brief enthält sogar ein genau formuliertes Bauprogramm mit bestimmter Angabe der Grundrißentwickelung, der Maße, der Mauerstärke, der Eindeckungs-



Fig. 41. Kreuzkuppelkirche (jetzt Moschee) in Firsandyn.

weise, der Lohnverhältnisse und der in Steinmetzarbeit auszuführenden Details, ein hochwichtiges Zeugnis für vollständig geklärte Zustände eines wohlorganisierten Baubetriebes.

Die kuppelgedeckte Basilika, die das Mittelquadrat des Grundrisses (Fig. 40) mit der Kuppel besetzt, und die Kreuzkuppelkirche waren sehr beliebte Anlagsformen. Auch der letzteren liegt als Einheit das kuppelüberwölbte Quadrat (Fig. 41) zugrunde, das nach allen vier Seiten hin sich mittels offener Bogen gegen Nebenräume öffnet. Außer diesen Bautypen fand namentlich das Oktogon Verwendung, das bei zahlreichen, zum Teile sehr stattlichen Bauten aus den Tagen Konstantins des Gr. und der folgenden Zeit begegnet. Da gegen die Menge derselben die römischen Beispiele wirklich zurückbleiben, so scheint es, daß der Ursprung dieses Typus mit innerer Stützenstellung nur der Orient, und die letzterem und Rom gemeinsame Quelle die hellenistische Kunst sein kann. Der Tambour war schon im 4. Jahrhunderte unter der Kuppel

im Gebrauche, deren konische Form eine über Persien und Armenien bis nach Kappadokien hinübergreifende Besonderheit wurde und sich bei armenischen Kirchen gar lange zu behaupten wußte.

Die Flachnische der Ziegelarchitektur, welche sich auch auf die Vervielfachung der Bogen einläßt, und die Rundnische der Steinarchitektur, deren gleichmäßige Aussparung eine Schöpfung griechischen Geistes ist und durch Isolierung im Wandrahmen eine ganz neue, wahrhaft künstlerische Wirkung gewinnt, dienen der Belebung des Außenbaues. Der Rillenfries in Verbindung mit Streifenmustern bürgert sich in Vorderasien ein und verbindet sich in Sagalassos sogar mit antiken Architravresten, in der Konstantinskirche bei Andaval neben Akanthusblättern mit punktdurchsetzten, diagonalgestellten Lanzettformen (Fig. 42), einem Lieblingsornamente koptischer Kunst. Die Kapitellformen, welche später als typisch byzantinisch bezeichnet werden müssen, sind nahezu alle in Vorderasien und Ägypten heimisch. Zackiger Akanthusschnitt begegnet an kleinasiatischen Denkmälern des 3. und 4. Jahrhunderts, das Kämpferkapitell in der Sophienkirche zu Thessalonich ebenso wie in Ägypten und Syrien. Trichter- und Kämpferform tritt nebeneinander auf. Durch ägyptische und syrische Steinmetzen drangen diese Formen frühe nach der Prokonnesos, wo sie schon vor Justinian vereinzelt auftauchten.

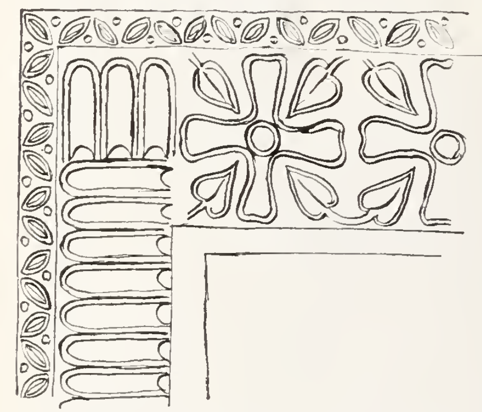


Fig. 42. Dekorationsmotiv von der Konstantinskirche bei Andaval.

Unter den Denkmälern dieser Gruppe verdienen namentlich die Ruinen von Binbirkilisse Beachtung, welche die Überreste von 21 Kirchenbauten bieten und durch ihr Material, den Quader, sich der syrisch-afrikanischen Gruppe anschließen. Die Anlageformen zeigen reiche Abwechselung. Neben gewölbter Hallenkirche und Emporenanordnung finden sich dreischiffige Basiliken mit überwiegend hufeisenförmig geschlossener Apsis und einer an der Westseite typisch angeordneten, ins Mittelschiff führenden Vorhalle, die zwischen zwei nach allen Seiten geschlossenen, den Seitenschiffen vorgelegten Kammern angeordnet ist. Dies gemahnt an die offene Vorhalle zwischen zwei turmartigen Flankenbauten Syriens, mit dessen Baubrauch auch die Eingangs- und Fensteranordnung an den Längswänden übereinstimmt. Dagegen erzielt der Verzicht auf die sonst im Byzantinischen landläufigen Nebenräume neben der Apsis die Vorliebe für den Hufeisenbogen und den Pfeiler mit angearbeiteten Halbsäulen stark betonte Selbständigkeit. Der kleeblattartige Grundriß, das in den Diagonalen von einem Kreise durchsetzte Achteck zeigen interessante Abwechselung der Anlagegedanken. Die Einwölbung der Bauten erfolgte unter Anwendung des Lehrbogens mit Steinen.

Die einschiffige Saalkirche mit hufeisenförmiger Apsis (Fig. 43), die außen von drei Achtecksseiten gebildet ist, vertritt Jedikapalu; als zweischiffige Anlage mit zwei nebeneinanderliegenden selbständigen Polygonalchören (Fig. 44) überrascht Ütschajak, wo die Ziegelgewölbe beider Kuppeln mit Ausschaltung von Lehrgerüsten ausgeführt wurden und konzentrische Flachnischen das Äußere beleben. Zwischen der dreischiffigen Agorabasilika in Pergamon und den Querhausbasiliken von Sagalassos vermittelt die Kirche von Gül-bagtsche, zwischen den Typen von Sagalassos und Binbirkilisse die kreuzförmige Anlage von Begetjö Kosu mit hufeisenförmiger Apsis.

Die Kuppelbasilika, die auf den Osten beschränkt bleibt und daselbst ausstirbt, ohne im

Westen je Anklang gefunden zu haben, ist fast ausnahmslos mit Emporen bedacht; sie fehlen nur in Kesteli und in der Koimesiskirche zu Nikaia. Die Kuppelbasilika ist nicht erst von Konstantinopel nach Kleinasien eingeführt worden, sondern war daselbst schon vor Justinian voll entwickelt, an dessen Hof die aus Kleinasien zuwandernden Meister die in ihrer Heimat öfter verwendete Bauform übertrugen. Sie begegnet, abgesehen von Binbirkilisse, besonders rein in dem wahrscheinlich schon vor 400 entstandenen Kodscha Kalessi und in dem gleichfalls aus dem 5. Jahrhunderte stammenden Jürme. Aus dem Stützenquadrate wächst mittels Zwickelnischen die Kuppel des reinen Backsteinbaues der Klemenskirche zu Ankyra empor, die aber durch die Tonnenwölbungen der Seitenschiffe parallel zur Axe der Kirche den basilikalen Charakter scharf betonte.

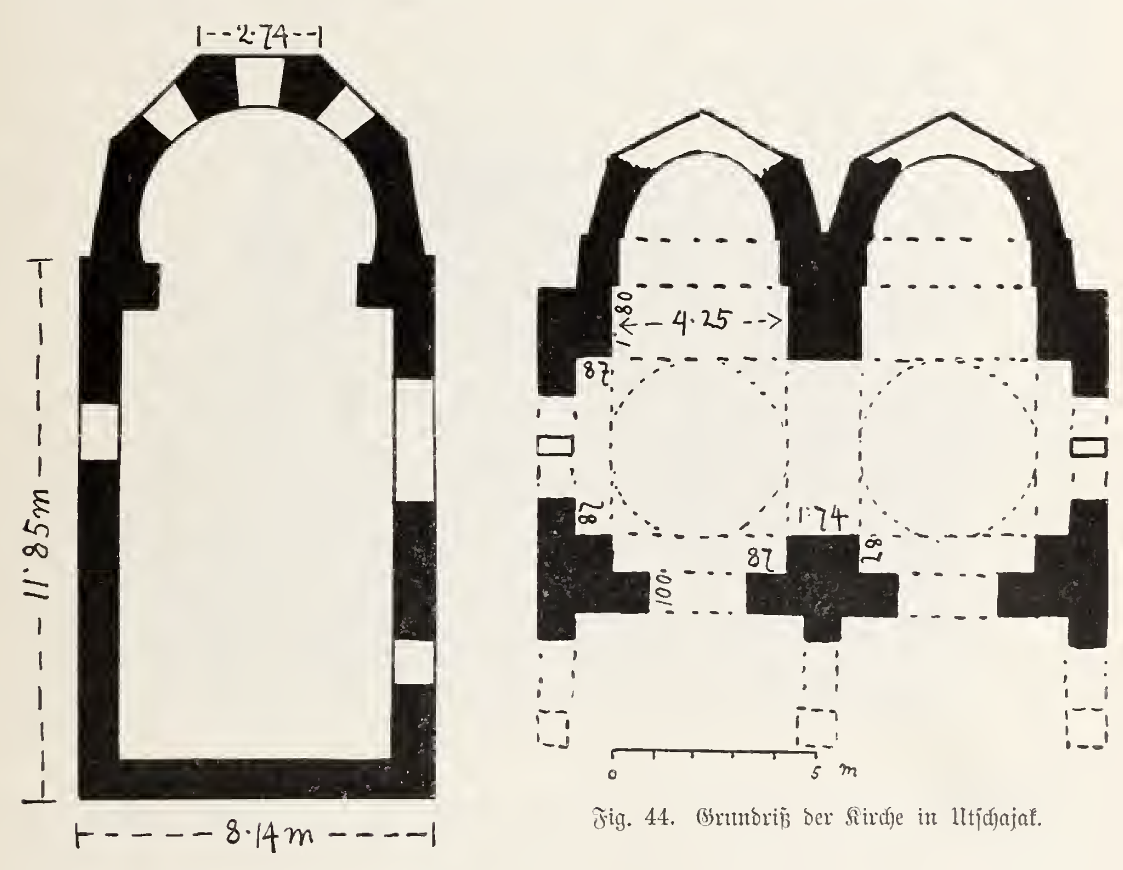


Fig. 43. Grundriß der Kirche in Jedikapalu.

Fig. 44. Grundriß der Kirche in Utschajak.

Die Kreuzkuppelkirche nimmt von der durch Justinian erneuerten konstantinischen Apostelkirche ihren Ausgang und greift nach dem Osten wie nach dem Westen bis Mailand hinüber. Ihr Typus fußt in ähnlicher Weise im syrisch-armenisch-kleinasiatischen Grab- und Profanbaue, wie der Chor in Kleeblattform, also mit dem Kuppelquerschiff, seinen Weg mit der Klostertradition von Ägypten her einschlägt. Das älteste Beispiel dieser Art enthalten die orientalischen Felsengräber. Eine hervorragende Kreuzkuppelkirche auf kleinasiatischem Boden war die Johanneskirche in Ephesos. Die Felsenkirche von Ajasin in Phrygien (Fig. 45), deren Inneres einen einst von vier Säulen getragenen Kuppelbau nebst vier Tonnen in den gleichschenkligen Kreuzflügeln und mit einer nach außen vorspringenden Chorrundung darstellt, ist wohl die eigenartigste Vertreterin dieses in allen Gebieten Anatoliens besonders beliebten Bautypus.

Der Verzicht der Felsenkirche von Ilanüsch bei Kyzyl Ören auf die an die Kuppel anschließenden Querschiffstonnen stellt sich als ein Abgehen von der typisch byzantinischen Anordnung dar. In größerer Zahl finden sich Felsenkirchen auf dem höchsten Berge Kleinasiens, dem Argäus, besonders in dem Tale Geröme bei Ürgüb, wo z. B. zwei Grotten einmal eine Basilika, das andere Mal eine Kreuzkuppelkirche nachahmen.

Nordsyrien, Armenien und Kleinasien bilden ein mit Denkmälern dicht durchsetztes Verbreitungsgebiet des Oktogonbaues, der eher vom Osten als von Rom ausgegangen sein dürfte und in Byzanz zu großer Blüte gelangte. Die Achtecksanlagen in Nazianz, Soasa, Binbirkilisse, Isaura, Derbe, Hierapolis und Polémona entschieden sich für Quader, nur Nyssa für Ziegel. Während in Soasa und Isaura sicher keine Emporen bestanden, hielten Nazianz und Antiochia, wo die 526 bei einem Erdbeben zusammengestürzte Kuppel von Meister Ephraim aus Holz



Fig. 45. Felsenkirche in Ajasin.

wiederhergestellt wurde, an den Emporen fest. Die angeblich 510 erbaute Kathedrale von Ezra setzt die konische Kuppel auf fensterdurchbrochenen Tambour und ergänzt, wie die reicher entwickelte Kathedrale von Bosra, das innere Pfeilerachteck durch Nischen zum Quadrate. Eine ovale Form nimmt das sogar mit einer Krypta versehene Oktogon von Wiranschehr an, das merkwürdige Anklänge an S. Lorenzo in Mailand bietet, einen Umgang mit Emporen und neben dem westlichen Portalvorbaue einen Treppenturm hatte. Im allgemeinen begegnet eigentlich kein einheitlicher Typus des Achtecksbaues, sondern erscheinen mehr individuelle Lösungen eines in der kleinasiatisch-armenisch-nordsyrischen Ecke besonders gepflegten Baugedankens.

Es ist erst jüngst mit Recht darauf hingewiesen worden, daß an den kappadokischen, lykaonischen und isaurischen Basiliken von orientalischem Typus verschiedene Einzelheiten auftauchen, die später charakteristische Merkmale romanischer Anlagen bilden: Die Vorlagerung eines rechteckigen oder quadratischen Raumes zur Erweiterung der Apsis, die Verdrängung der in den Basiliken von hellenistischem Typus immer wiederkehrenden Holzdecke durch die durchgehende Wölbung, die nach Wegfall des Atriums mögliche Durchbildung der Fassade, die An-

ordnung einer Vorhalle zwischen zwei turmartigen Flankenbauten, die Verwendung derselben Stützenart, nämlich des mit angearbeiteten Halbsäulen besetzten Pfeilers, die gruppenweise Nebeneinanderstellung zweier oder dreier Rundbogenfenster. So regen sich die Keime einer später großen Entwickelung frühe im fernen Osten.

In den ersten Jahrhunderten christlicher Zeitrechnung wogte und gärte es somit gar gewaltig auf dem Gebiete der Baukunst. Man möchte glauben, daß der antike Geist noch einmal alle seine Kräfte zusammenfaßte, um seine Herrschaft über die Welt zu behaupten. Nur die monumentalste aller Künste, die Architektur, genügte ihm und in ihr wieder nur die ganz unzerstörbaren, auf Ewigkeit berechneten Formen. Selbst die Malerei mußte sich gleichsam in Mosaik versteinern. Gleichzeitig raffte sich auch der tiefere Orient zu einer mächtigen Lebensäußerung empor. Das Sasanidenreich nahm die von den alten Persern hinterlassene Erbschaft für sich in Anspruch und ging auch auf deren Bautraditionen zurück. Ob die Sasanidenkünstler diese einfach festhielten oder weiter entwickelten, werden erst künftige Forschungen näher darlegen. Die Abhängigkeit selbst ist eine unbestrittene Tatsache, ebenso wie die rege Wechselwirkung zwischen dem Orient und Ostrom. Das Schauspiel, das am Anfange der antiken Kunstentwickelung vor sich ging, wiederholt sich jetzt am Schlusse derselben. In den auf Sapor II. zurückgeführten Palastbauresten von Diarbekr bewahrte korinthischer Halbsäulenschmuck spätrömische Nachwirkungen, die bei dem großen Palaste von Firuz-Abad mit seinen vortrefflichen Wölbungen (Fig. 46) sich fast vollständig verloren. Noch bedeutender als dieser vom Könige Firuz (460—488) errichtete Bau, in dessen Anordnung die altpersische Palastanlage nachklingt, war jener zu Ktesiphon, unter Khosroes Nuschirvan (531—579) ausgeführt. Die Trapezkapitelle der Halbsäulen an der erhaltenen Fassade scheinen von byzantinischen Vorbildern beeinflußt zu sein, die auch in Motiven des Kapitellschmuckes anderer Perserbauten erkennbar sind.

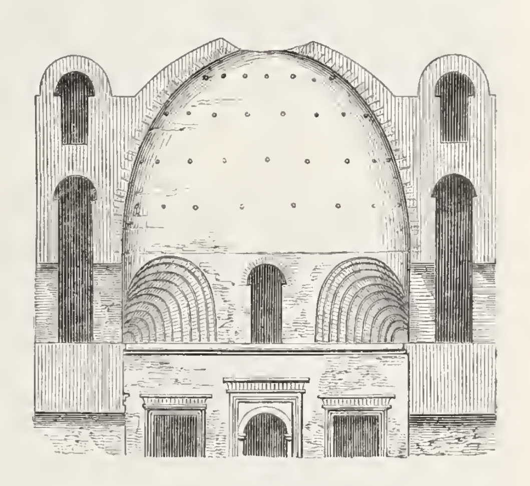


Fig. 46. Palast von Firuz-Abad. Schnitt durch die Mittelkuppel und die umlaufenden Hohlräume. (Nach Flandin und Coste.)

Die oströmische Architektur verwendete schon frühe mehrere Bautypen. Die Basiliken fanden anfangs auch im oströmischen Reiche Verbreitung. Allmählich trat aber in Grundriß und Aufriß, in der Gliederung und in den Dekorationsformen ein Muster in den Vordergrund, das nachmals in der byzantinischen Kunst und weiterhin in allen von Ostrom im Glauben und in der Kultur abhängigen Landschaften die Alleinherrschaft behauptete. Es läßt sich am besten als Zentralanlage mit Kuppelbau bezeichnen. Die Bedeckung innerer Räume mit Kuppeln war schon in der alexandrinischen und römischen Periode im Gebrauche. Auch Rundbauten und vieleckige (polygonale) kirchliche Anlagen kannte bereits die altchristliche Zeit in Rom wie im Oriente. So ist z. B. die Grabkapelle der Tochter Konstantins vor der Porta Pia in Rom ein Rundbau, dessen mittlere Kuppel von 24 gekoppelten oder gepaarten Säulen getragen wird. Eine zentrale Anlage empfahl sich überhaupt für Grab- und Taufkapellen (Baptisterien); unter letzteren ist das lateranische Baptisterium in Rom, ein von 430 bis 440 im Auftrage des Papstes Sixtus III. errichteter Achtecksbau, an erster Stelle zu nennen. Aber auch wenn diese besondere Bestimmung nicht dafür sprach, griff man zuweilen zur Rundform und zum Kuppelbaue. In mannigfacher Weise versuchte man den Typus aus-



Fig. 47. Kapitell aus S. Apollinare in Classe, Ravenna.

zubilden. Bald wurde die Umfassungsmauer durch Nischen belebt, bald dem mittleren Raume ein niedrigerer Umgang angeschlossen. Regelmäßig bewahren diese Kuppeln den Schein eines Monolithen.

In der oströmischen Architektur erreicht der Kuppelbau besonders seit dem 6. Jahrhundert eine hervorragende kunstgeschichtliche Bedeutung. Die Konstruktion der Kuppel gewinnt an Freiheit; die benachbarten Bauteile werden mit ihr in eine engere und festere Verbindung gebracht. Kräftige Pfeiler, durch Bogen verknüpft, begrenzen den meistens quadratischen Mittelraum. Auf den Scheiteln der Bogen und auf dreieckigen Zwickeln (Pendentifs), die zwischen die Bogen eingeschoben sind, hier den Raum ausfüllen und der geschlossenen Rundung näher bringen, ruht ein Gesimskranz, über welchem sich die gewöhnlich flach gespannte Kuppel wölbt. Halbkuppeln und Wandnischen sind bestimmt, teils dem Druck der Kuppel Widerstand zu leisten, teils den Mittelraum nach den angrenzenden Nebenräumen zu öffnen. In diesem festgegliederten System von Kuppeln, Bogen und Pfeilern, die sich der Flächendekoration willig darbieten, findet natürlich der Stolz der antiken Architektur, die Säule mit ihrem Gebälke, nur eine beschränkte Verwendung. Säulen tragen die Emporen, den Oberstock des sich an den höheren Kuppelraum anschließenden Umganges, oder sind innerhalb der größeren Bogen aufgestellt, auf denen der ganze Bau vornehmlich ruht. Sie verlieren ihre Bedeutung als konstruktive Glieder; damit schwindet auch das richtige Verständnis ihrer Form. An der Bildung der

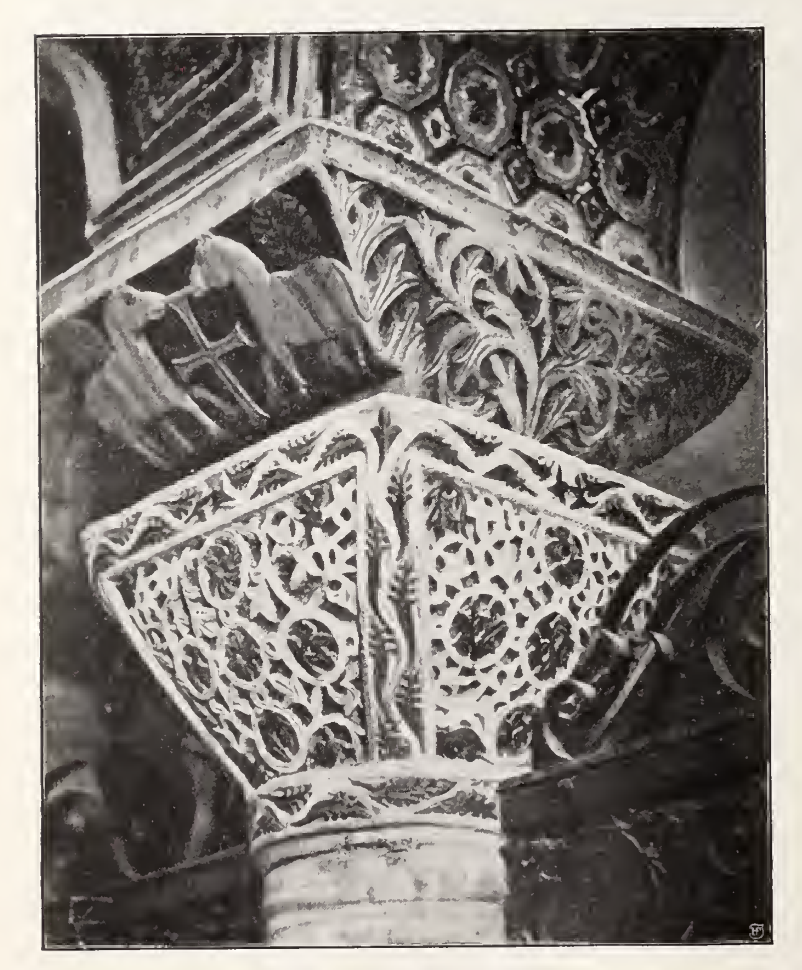


Fig. 48. Kapitell, S. Vitale in Ravenna.

Säulenkapitelle erkennt man am besten die Stilwandlung. Selbst da, wo das Blattmotiv beibehalten wurde, gingen doch die reine Kelchform und der leichte Schmuck des Laubkranzes verloren (Fig. 47). In dem sogenannten „theodosianischen Kapitelle", als dessen Ausgangsort das „goldene Tor" in Konstantinopel (388) gilt, wird der weiche Schnitt des antiken Acanthus mollis durch die fetten Zacken des Acanthus spinosus abgelöst. Nach einhundertjähriger Dauer ging diese Bildung in das Korbkapitell über. Gemeinhin erscheint das byzantinische Kapitell als ein abgeschrägter Steinwürfel, dessen Seiten an den Rändern von einem flachen Ornamente eingerahmt sind und im mittleren Felde flach gezeichnete Ranken oder eine stilisierte Blume zeigen (Fig. 48). Das Auftreten des Kämpferkapitells, das seit 528 die byzantinische Kunst



Fig. 49. Zisterne Bin bir dirék in Konstantinopel.

beherrscht, ist bis zu der unter Justinian ausgeführten Zisterne Bin bir dirék (Fig. 49) verfolgbar, der Krone aller gedeckten Wasserbehälter Konstantinopels. War doch die Wasserzuleitung der Hauptstadt frühe Gegenstand der Fürsorge verschiedener Herrscher. Von der römischen Bauart der Zisternen war man im Jahre 369 mit der Erweiterung der Stadt zur Anlage offener Teiche und um 407 zu den Säulenzisternen übergegangen, von denen außer der oben erwähnten noch die justinianischen Schöpfungen Jeré batán Serai und am Un-kapán sokaghý durch ihre Ausdehnung und technische Besonderheiten hervorragen.

Die Glanzzeit der Architektur in der neuen Hauptstadt fällt in die Regierung Justinians (527—565). Ihr entstammen sowohl die kleine Kirche des h. Sergius und Bacchus in Konstantinopel wie das prunkvollste und großartigste Werk der oströmischen Kunst, die Sophienkirche. Die erstgenannte, 528 begonnene Kirche umschließt das innere Oktogon mit einem vierseitigen Umbaue. Die Anfänge des Baues der Sophienkirche gehen auf Konstantin zurück.

Nach einem Brande im Jahre 532 wurde sie von Anthemios von Tralles und Isidor von Milet neu erbaut und, als bald nach ihrer 537 erfolgten Vollendung ein Erdbeben am 7. Mai 558 die Kuppel zerstört hatte, noch unter Justinian wiederhergestellt. Die ursprüngliche Gestalt erscheint durch spätere Anbauten, wie Minarets, arg verdeckt (Fig. 50), und auch die innere Ausstattung wurde durch die Verwandlung in eine Moschee zerstört. Ein stattlicher, von einer Säulenhalle umschlossener Hof und zwei Vorhallen führen in das Innere. Schon



Fig. 50. Sophienkirche in Konstantinopel.

der Grundriß (Fig. 51), dessen eine Hälfte sich auf das untere, die andere auf das obere Stockwerk bezieht, offenbart dem Auge die große Bedeutung des Mittelraumes, in welchem sich der Baugedanke ausschließlich konzentriert. Der Raum empfängt das charakteristische Gepräge durch die mächtige, bis zur Höhe von fast 56 m über dem Boden emporsteigende Kuppel, die auf vier Pfeilern ruht und östlich und westlich von Halbkuppeln begrenzt wird; ihr Durchmesser beträgt 31,5 m. In die Halbkuppeln schneiden wieder kleinere Halbkuppeln ein, wodurch der 72 m lange Mittelraum sich namhaft erweitert (Fig. 52). Wie ausschließlich dieser aber als der wesentliche, allein ausdrucksvolle Teil der ganzen Anlage galt, zeigt die Anordnung der Neben-

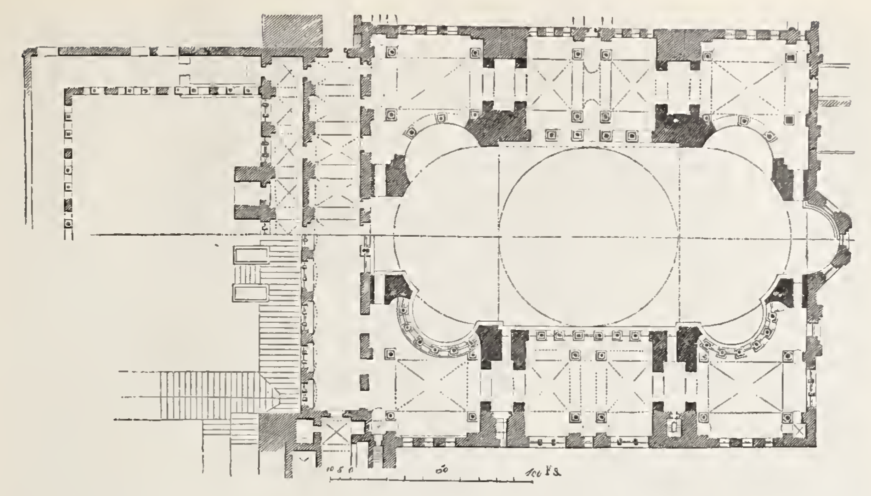


Fig. 51. Grundriß der Sophienkirche in Konstantinopel. (Unteres und oberes Stockwerk.)

räume, welche durch vorspringende, zur Unterstützung der Kuppelgewölbe bestimmte Pfeiler begrenzt werden. Diese massigen Pfeiler nehmen den Seitenräumen den Charakter von Nebenschiffen. Ein Blick ins Innere der Kirche lehrt die Höhengliederung kennen und zugleich die innere Ausschmückung, die Bekleidung der Wände und Pfeiler mit Marmor und edlen zu Mustern geordneten Steinen, sowie die Mosaikmalerei an den oberen Flächen beurteilen. Von den erhaltenen Mosaikbildern in der Sophienkirche, die später unter Tünche verschwanden, dürften übrigens nur wenige dem Zeitalter Justinians angehören; wie denn überhaupt die Zahl der erhaltenen Denkmäler der Malerei aus dem altchristlichen Oriente äußerst gering ist. Im



Fig. 52. Inneres der Sophienkirche in Konstantinopel.



Fig. 53. Byzantinisches Tafelbild in der geistlichen Akademie zu Kiew. (Strzygowski, Orient oder Rom.)

Mittelpunkte der Hauptkuppel der Sophienkirche thront der segnende Christus im weißen goldgestickten Gewande, von den gleichfalls weißgekleideten Aposteln und nach den Bogenzwickeln hin von zahlreichen Heiligen umgeben. Die Madonna im blauen Gewande nimmt die Tiefe der



Fig. 54. Das Opfer Abrahams aus dem Cosmas Indicopleustes. (Venturi.)

Apsis ein. Sie hält, wie das auch auf gleichzeitigen Münzbildern vorkommt, das aufrechtstehende Christuskind zwischen ihren Knieen. Heiligen- und Prophetengestalten heben sich vom Nischengrunde unter den Fenstern und von den Pfeilern glänzend ab. Die allgemeine Anordnung des Mosaikschmuckes, die Hauptlinien der Figuren dürfen wir immerhin auf die Zeit Justinians zurückführen. Schon damals hatte man mit der älteren Tradition gebrochen. Dieses lehrt der Vergleich mit den Mosaiken in der Kirche des heil. Georg zu Thessalonich aus dem Zeitalter Konstantins. Hier sind die musivischen Gemälde noch wesentlich dekorativ gehalten. Säulenportiken, Tabernakel mit reichen Vorhängen, Bogen mit Tierbildern über dem Scheitel bilden wie teilweise in Ravennas Baptisterien den Hauptschmuck. Den Übergang von der einen Richtung in die andere lehren uns ausführliche Bilderbeschreibungen kirchlicher Schriftsteller (heil. Nilus im 5. und Chorigius von Gaza im 6. Jahrhundert) kennen, aus welchen wir entnehmen, daß in den Kirchen auch dekorative Malereien, Pflanzen- und Tierdarstellungen beliebt waren, daß aber außerdem historische Schilderungen aus dem alten



Fig. 55. Auferweckung des Lazarus; aus dem Codex Rossanensis.

und neuen Testamente, die letzteren bereits das ganze Leben Christi umfassend, an den Wänden Platz fanden. Tafelbilder auf Sykomorenholz, in der Technik der bekannten Fayûm-Porträts ausgeführt (Kiew, geistliche Akademie), bezeugen in allerdings sehr vereinzelten Fällen die Fortdauer enkaustischer Malerei bis ins siebente Jahrhundert (Fig. 53). Weitere Aufklärung über die Kunstzustände im oströmischen Reiche danken wir den griechischen illustrierten Handschriften vom 4. bis zum 6. Jahrhundert. Hierher zählen die nur in Kopien erhaltenen Kalenderbilder des Chronographen von 354, das Fragment der Genesis und das die Kopie einer alexandrinischen Handschrift bildende Pflanzenbuch des Dioskorides in der Wiener Hofbibliothek, die Reste der Cotton-Bibel im British Museum, die Josuarolle und der Cosmas Indicopleustes des Vatikans (Fig. 54), das in der Laurenziana zu Florenz liegende syrische Evangeliar von 586 mit den Miniaturen des Rabulas, die syrischen Miniaturen im Etschmiadzin-Evangeliar aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts und das um die Wende des 5. und 6. Jahrhunderts entstandene Bilderevangelium in Rossano (Fig. 55) in Kalabrien. In letzterem sowie in den neuerdings in Sinope erworbenen Matthäusfragmenten (Paris, Bibl. nat.) tritt der orientalische Einschlag stärker als in den verwandten Miniaturen der Wiener Genesis zutage und hebt sich in einer gewissen stilistischen Einheit bestimmt von dem ältesten erhaltenen, auf dem Boden von Byzanz entstandenen Zyklus des Wiener Dioskorides ab, in welchem hellenistische und orientalische Elemente deutlich zusammenfließen. Die

hohe Bedeutung der Heiligen Schrift als Quelle und Regel des Glaubens erklärt die prächtige Ausstattung einzelner Handschriften und den Eifer, mit welchem die übrigens schon im klassischen Altertume gepflegte Büchermalerei, später Miniaturmalerei genannt, getrieben wurde. Wertvolle Denkmale dieser Art sind die Iliasillustrationen der Ambrosiana in Mailand und die gleichfalls unter der Nachwirkung antiker Kompositionen stehenden Darstellungen im Vergil und Terenz des Vatikans. Wird auch zunächst der Maler von der Absicht, die im Texte beschriebenen Ereignisse deutlich wiederzugeben, geleitet, so verraten doch zahlreiche Züge die fortdauernde Herrschaft einer guten alten Kunsttradition. Anklänge an die Antike offenbaren die Bauten, die Gewänder, die Gebärden der einzelnen Gestalten; der antiken Kunst ist auch die Einflechtung allegorischer Figuren zur Versinnlichung innerer Vorgänge und Stimmungen, und die schon dem Chronographen von 354 geläufige Beigabe von Personifikationen zur Verdeutlichung der Örtlichkeiten entlehnt. Weder im technischen Verfahren, noch in der künstlerischen Auffassung wird mit der Überlieferung schroff gebrochen. Die altchristlichen Miniaturen, in Deckfarben ausgeführt, gleichen Gemälden, verraten die Kenntnis antiker Wandbilder. Werden mehrere Szenen auf einem Blatte zusammengefaßt, so erscheinen sie meistens so geordnet, daß sie formal einen einheitlichen Eindruck machen, nicht auseinanderfallen. Bemerkenswert ist die Scheu vor der Wiedergabe heftig bewegter Vorgänge, leidenschaftlicher Stimmungen. Die Phantasie des klassischen Altertums hatte auf ihrer letzten Stufe die Richtung auf das Dekorative und Idyllische genommen. Es herrschte die Freude an einer glänzenden Ausstattung des äußeren Daseins, die Sehnsucht nach einem behaglichen Stilleben. Beides erbte das altchristliche Zeitalter. Die dekorative Richtung empfing in den ältesten Mosaiken, die idyllische in den Miniaturen, wie insbesondere die Wiener Genesis zeigt, deutlichen Ausdruck und hielt gerade hier manch liebenswürdigen Zug der so anmutenden Naivität der Antike glücklich fest.

---

3. Ravenna.

Neben Rom und Konstantinopel tritt in der altchristlichen Zeit Ravenna in den Vordergrund. Das 5. Jahrhundert führte diese alte hochangesehene Flottenstation in die Reihe der Hauptstädte des Reiches ein und ließ hier eine Kunsttätigkeit aufblühen, die noch im 6. Jahrhundert sich lebendig erwies. Als Residenz des Kaisers Honorius und seiner Schwester Galla Placidia (bis 450), dann wieder als Sitz des Ostgotenkönigs Theodorich (seit 493) wurde Ravenna mit zahlreichen Bauten: Basiliken, Taufkirchen, Grabkapellen und mit einem Palaste geschmückt. Leider hat das Schicksal gerade den ältesten Werken übel mitgespielt. Von der Stiftung des Bischofs Ursus (400), dem jetzigen Dome, einer einst fünfschiffigen Anlage mit 56 Säulen und herrlichen Mosaiken, hat sich nur die unzugängliche Krypta erhalten, von der Basilika des heil. Petrus (S. Francesco), welche 427—430 errichtet wurde, stehen nur noch der Chor und 22 antike Säulenschäfte aus Marmor aufrecht; ein dürftiger Rest ist von dem weiträumigen Palaste übrig geblieben, den man so gerne als Palast des großen Gotenfürsten Theodorich bezeichnete (Fig. 56), jedoch vor kurzem als ein wahrscheinlich erst dem Beginne des 8. Jahrhunderts entstammendes Gebäude feststellte. Noch vor 450 ist die kleine Hauskapelle des erzbischöflichen Palastes entstanden. Derselben Epoche gehört auch S. Agata mit 20 antiken Mittelschiffssäulen und der alten Kirchenvorhalle an. Die ravennatische Macht und Blüte währte nicht lange genug, um einen selbständigen Kunststil zu schaffen, aber so schlechthin abhängig von Ostrom, wie man gewöhnlich annimmt, war die ravennatische Kunst denn doch nicht. Ihre Bedeutung ruht wesentlich darauf, daß sie uns die in Fluß gekommene altchristliche Bildung

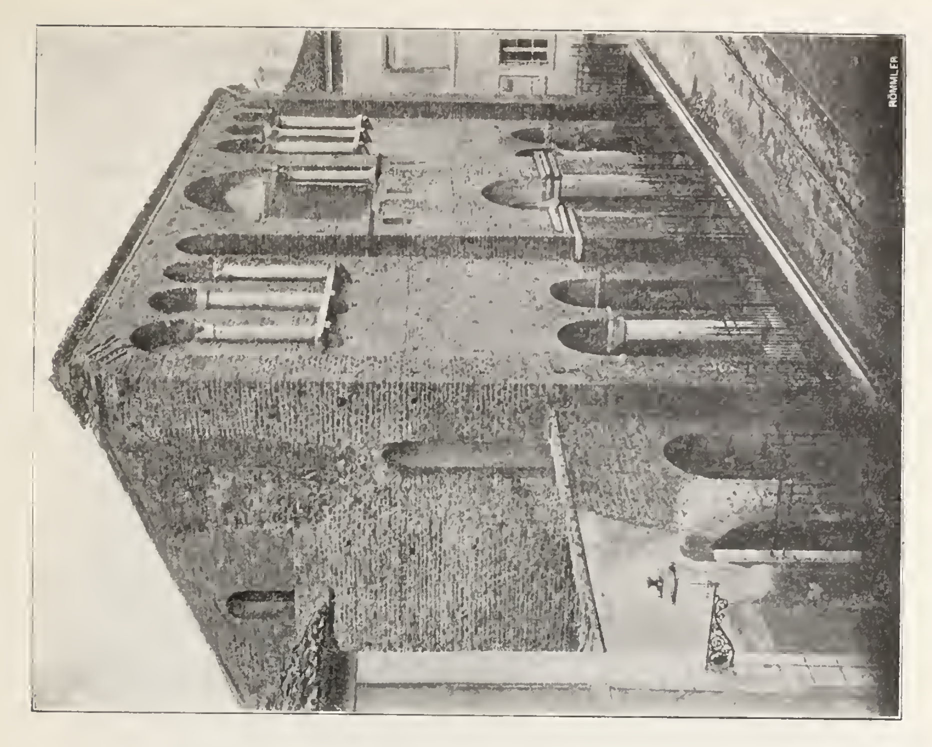


Fig. 56. Sog. Palast des Theodorich in Ravenna.

deutlich vor die Augen führt, Kreuzungen verschiedenartiger Einflüsse aufweist. Von den zwei Grabkirchen Ravennas ist die ältere, die Grabkapelle der Galla Placidia, aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts in der Form eines griechischen Kreuzes gebildet; die vier Arme sind mit Tonnengewölben gedeckt, der erhöhte Mittelraum mit einer Kuppel überspannt (Fig. 57).

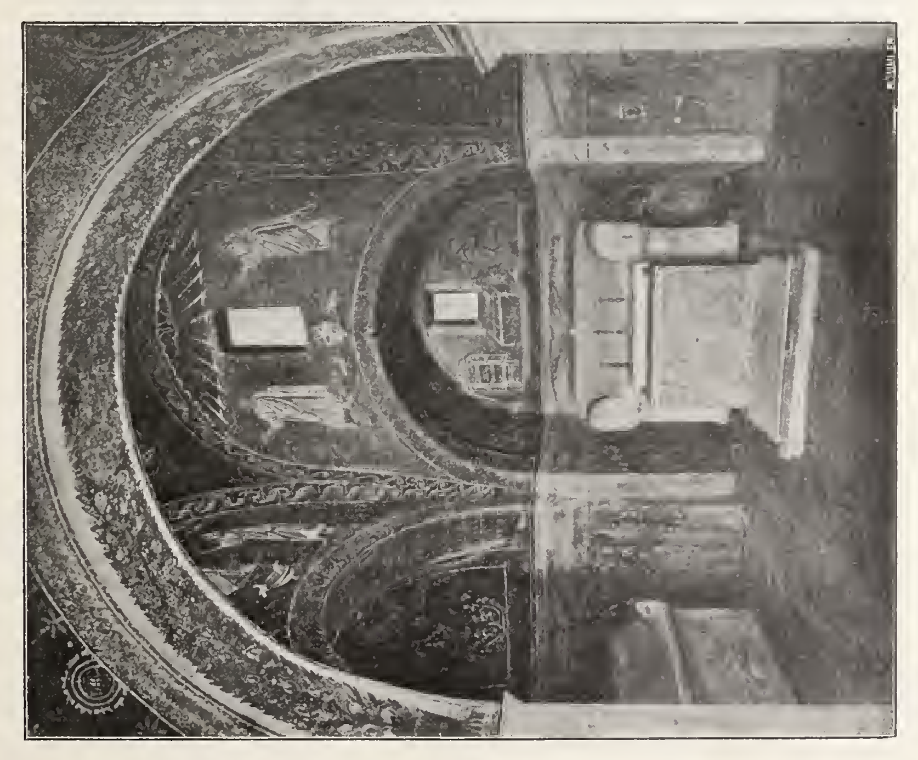


Fig. 57. Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna; das Innere.

Das Grabmal Theodorichs erinnert an die römischen Mausoleen. Über einem zehneckigen, aus Quadern gefügten Unterbaue erhebt sich ein Oberstock, welcher etwas zurücktritt und auf diese Art Raum zu einem äußeren Umgange gibt. Das Zehneck geht dann in einen Kreis über, auf welchem die aus einem einzigen Riesenstein gehauene Kuppel ruht. Auffällig wie diese gewaltsame Kraftäußerung erscheint die große Roheit fast aller dekorativen Glieder (Fig. 58). Sie gehen zwar bis auf das auffällige Zangenornament, das auch an den Resten des sogenannten goldenen Panzers Theodorichs nachweisbar ist, auf antike Muster zurück, haben diese



Fig. 58. Grabmal Theodorichs in Ravenna; Rückansicht.

aber oft bis zur Unkenntlichkeit umgestaltet. Wahrscheinlich trägt an dieser Verwilderung des ornamentalen Sinnes nur die Hast der Ausführung die Schuld. Denn sowohl die noch von Theodorich erbaute Basilika S. Apollinare nuovo (ursprünglich S. Martino in coelo aureo betitelt) wie die Kirchen des 6. Jahrhunderts stehen in dieser Hinsicht gegen die gleichzeitigen Werke in Rom und Byzanz nicht zurück. Die Gesimse in S. Apollinare nuovo, aus Stuck hergestellt, erscheinen noch ganz im antiken Stile gebildet, die Säulenkapitelle und Kämpferaufsätze darüber (Fig. 59) bekunden technische Klugheit. Die Kämpfer leiten die Bogen ruhiger und sicherer auf die Säulen über. Daß ferner in Ravenna mehrmals (6. Jahrhundert) Kirchtürme, runde und viereckige, errichtet wurden, spricht gleichfalls für eine lebendige Bautätigkeit. Dürftig freilich ist die äußere Architektur ausgestattet. Das hängt teils mit der

geringeren Bedeutung derselben im ältesten Basilikenstil zusammen, teils mit der Natur des in Ravenna üblichen Baumaterials. Dem Backsteinbaue werden nur langsam und allmählich durch übereck gereihte Ziegellagen, durch die in Dreieckform gegeneinander gelehnten Ziegel oder durch die in Italien dominierenden, mit mehreren Rundbogen verbundenen Lisenen dekorative Wirkungen abgewonnen. Doch versuchte der Architekt der Basilika S. Apollinare in Classe (Fig. 60), der alten Hafenstadt Ravennas (534—549), durch flach vorspringende Pfeiler,



Fig. 59. S. Apollinare nuovo in Ravenna.

welche sich in Bogen schließen, die Mauermassen plastisch-architektonisch zu gliedern und durch Gesimse und Rosetten die Flächen zu beleben. Der frei neben der Kirche ansteigende Rundturm, der zwei Jahrhunderte jünger sein dürfte, entlastet durch die Mehrzahl der Stockwerke und luftigere Gestaltung der Fenstergruppen die Massigkeit der Erscheinung. Die beiden Apollinariskirchen bieten jetzt nach der Zerstörung der konstantinischen Schöpfungen Roms die glänzendsten Beispiele des altchristlichen Basilikenstils in Italien. Die Einstellung der Apsis zwischen zwei Nebenapsiden gemahnt dabei an syrischen Baubrauch. Die wie S. Vitale im Auftrage des Erzbischofs Ecclesius errichtete Kirche S. Maria Maggiore (531—534) besitzt noch die



Fig. 60. S. Apollinare in Classe bei Ravenna, Seiten- und Rückansicht.

alten Marmorsäulen; von der durch Julianus Argentarius erbauten und durch Maximian geweihten Kirche S. Michele in Affricisco sind nur Apsisreste und Rundturm erhalten.



Fig. 61. S. Vitale zu Ravenna. Längenschnitt. (Nach Hübsch.)

Schon die wesentlich verschiedene Gestalt deutet in der Kirche S. Vitale (Fig. 61, 62) eine andere Bestimmung des Werkes an. Sie dürfte wohl als Hofkapelle gedient haben. Die Bauzeit, 526—547, fällt mit jener der verwandten Kirche des heil. Sergius und Bacchus in Konstantinopel zusammen. Wahrscheinlich holte der ravennatische Baumeister sein Vorbild aus Byzanz, wo der Achtecksbau in großer Blüte stand, wie die wohl vor Theodosius erbaute Johanneskirche im Hebdomon oder die Michaelskirche am Anaplus beweisen. Acht Pfeiler, im Achteck gestellt, tragen in S. Vitale die Obermauer und darüber die aus länglichen Hohltöpfen konstruierte Kuppel. Ein gleichfalls achtseitiger Umgang schließt sich an den Kuppelraum an und öffnet sich im Doppelgeschoß gegen den letzteren in der Weise, daß zwischen die Hauptpfeiler im Halbkreise zurückweichende Säulen gestellt sind, welche gleichsam Nischen bilden und das obere Stockwerk des Umganges tragen. Die unregelmäßige Anlage der Vorhalle wurde offenbar durch

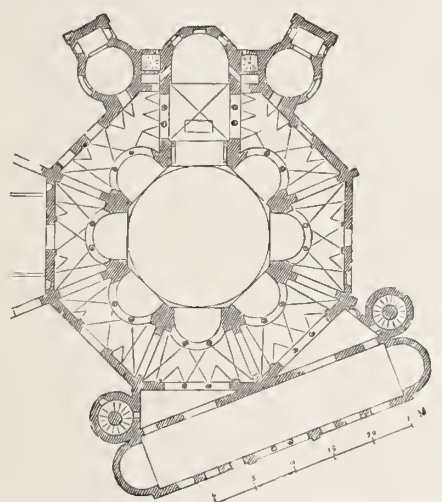


Fig. 62. S. Vitale. Grundriß.



Fig. 63. Tongefäße, zur Kuppelkonstruktion verwendet.

den alten Straßenlauf bedingt, findet aber in dem Türvorbau des Oktogons von Binbirkilisse ein Analogon. Eine andere Auffälligkeit des Baues, die aus ineinander geschobenen Hohltöpfen hergestellte Kuppel, wurde auch an anderen ravennatischen (z. B. in der Grabkapelle der Galla Placidia oder in S. Giovanni in Fonte, Fig. 63), römischen und karthagischen (sog. Bäder der Dido) Werken beobachtet und erscheint konstruktiv nur als eine Abart der Gußkuppel, wesentlich verschieden von der Sophienkuppel und tief unter dieser stehend. An den Bauten Ravennas läßt sich eine interessante Behandlung des Kapitells verfolgen. Bis zum Beginne des 6. Jahrhunderts behaupteten sich korinthisierende Formen; in S. Vitale und in S. Apollinare in Classe drangen die rein byzantinischen Bildungen ein. Zwischen Kapitell und Bogenansatz schiebt sich als neues Glied ein gleichfalls trapezförmiger Kämpferaufsatz ein, der manchmal ebenso wie das Kapitell selbst mit dem Bauherrnmonogramme verziert ist. Das Fehlen der Entasis an den neuen ravennatischen Säulen entspringt einem Rückgange des Stilgefühles für die Einzelheiten der Säulengliederung.

Die zwei Taufhäuser — der Orthodoxen und der Arianer — zählen als kuppelgedeckte Achtecksanlagen gleichfalls dem Zentralbaue zu. Nach dem an einem Bogen sichtbaren Mono-

gramme des Erzbischofs Neon ist ersteres zwischen 449—452 aus dem Hauptsaale einer antiken Thermenanlage adaptiert worden (Tafel II).

In allen ravennatischen Kirchen bilden die an den Kuppeln, Gewölben und Wänden strahlenden Mosaikgemälde den Hauptschmuck. Die älteren Mosaiken aus der Zeit des Honorius und der Galla Placidia, z. B. jene im Baptisterium (S. Giovanni in Fonte und in der Grabkapelle der Galla Placidia, Fig. 64), lehnen sich noch unmittelbar an die altchristlichen Werke Roms an und teilen mit diesen die Anklänge an die Antike, wie im Ornamente, so in der Zeichnung der Gewänder und in den charakteristischen Typen der Köpfe. Von größter Schönheit, alle uns erhaltenen Werke in dieser Hinsicht überragend, sind die Mosaiken im Baptisterium: in der Mitte des Kuppelgewölbes das Bild der Taufe Christi, weiter unten in



Fig. 64. Der gute Hirte. Mosaik im Mausoleum der Galla Placidia, Ravenna.

Streifen Apostel und Heilige zwischen Rankenwerk und phantastischen Architekturen (Tafel II). Eine merkliche Stiländerung und Abschwächung der römisch-klassischen Nachwirkungen wird dagegen in den späteren Mosaiken (S. Apollinare nuovo, S. Apollinare in Classe, sowie in den unter Erzbischof Maximian [546—556] ausgeführten Mosaiken der erzbischöflichen Hauskapelle) beobachtet. S. Vitale bietet eigentlich eine orientalische Gedankenfolge. Die Erweiterung des Darstellungskreises fesselt am meisten das Interesse. Sowohl die Grabkirche wie die Taufkapelle entbehrten des reichen Schmuckes historischer Bilder. In jener hat noch der gute Hirte Platz gefunden, das symbolisch-ornamentale Element volle Geltung bewahrt; hier werden die vielen Einzelgestalten wesentlich dekorativ behandelt. Selbst in der Taufe Christi durchbricht noch die antike Auffassung den strengen historischen Vorgang. Der mit Kranz und Schilfstande bedachte Flußgott Jordan wird in die Szene einbezogen und vertritt den Engel, welcher später bei der Taufhandlung Dienste leistet.

Eine andere Welt beherrscht im 6. Jahrhundert die Phantasie der Künstler. Der Himmel



San Giovanni in Fonte in Ravenna.

Verkleinerte Wiedergabe des gleichen Blattes des Werkes „Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien“ von H. Köhler, Verlag von Baumgärtners Buchhandlung, Leipzig.

Mit Genehmigung der Verlagshandlung.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau



hat sich allmählich mit Heiligen bevölkert, deren Abbilder natürlich auch an den Kirchenwänden glänzen; die Vornehmen der Erde stellen sich gleichfalls ein. Bald drängen sie sich huldigend an die himmlischen Mächte heran, bald empfangen sie selbst Huldigung, indem ihre Züge in ganzer Gestalt oder in Brustbildern verewigt werden. Die Darstellung nähert sich dem Porträtartigen. Dazu kommen endlich zahlreiche biblische Schilderungen. In S. Apollinare nuovo, dessen oberste Mosaikenreihe mit 26 Darstellungen aus dem neuen Testamente noch der Zeit Theodorichs d. Gr. entstammt, schreiten (an den Langwänden über den Arkadenbogen des Mittelschiffes) aus den Toren der Vorstadt und aus dem kaiserlichen Palaste Ravennas männliche und weibliche Heilige in Prozession heraus, um Christus und der Madonna ihre Verehrung darzubringen. Diese Mosaiken entstanden unter dem Erzbischof Agnellus (556—569).



Fig. 65. Justinian und sein Gefolge. Mosaik in S. Vitale, Ravenna.

In der Apsis von S. Vitale erscheinen Kaiser Justinian und seine Gemahlin Theodora, beide von zahlreichem Gefolge begleitet; sie tragen Geschenke in den Händen und wohnen offenbar der Weihe der Kirche bei (Fig. 65). In beiden Apollinariskirchen blicken die Figuren der ravennatischen Bischöfe auf den Beschauer herab. Der Eindruck dieser Mosaiken ist ungleich weniger harmonisch als jener der alten Werke. Auf der einen Seite nimmt man ein allmähliches Sinken des Kunstvermögens und Erblassen der antiken Erinnerungen wahr, auf der anderen gewahrt man dagegen das Ringen, für die neuen Empfindungen und Charaktere den vollen, lebendigen Ausdruck zu gewinnen. Schon äußerlich kündigt sich der Nebenbestand zweier Kunstweisen an. Einzelne Motive (besonders an den Triumphbogen) werden aus dem früheren Zeitalter herübergeholt, in anderen Schilderungen macht sich dagegen das Streben nach Porträtwahrheit geltend. Auch das bezeichnet den Übergang, daß Christus bald unbärtig, bald bärtig auftritt, die Köpfe regelmäßig in voller Vorderansicht wiedergegeben werden, die Gewänder den freien antiken Wurf verlieren. Auch wenn die Verwilderung des Schönheitssinnes, die Folge der Verarmung und der politischen Zuchtlosigkeit, nicht so arg um sich gegriffen hätte,

so würden sich die antiken Überlieferungen für die neue Gedankenwelt immer weniger brauchbar erwiesen haben. In ähnlicher Weise ging auch die Reinheit und Schönheit der römischen Sprache zu grunde. Eine ausgelebte Kunst mischt sich mit einer noch nicht zu vollem Leben erwachten und weckt so den Eindruck des halb Überreifen, halb noch Ungelenken. Dazu kommt noch die Einwirkung der Hofsitten. Zeremonielle Tracht und Haltung, steifes, höfisches Wesen fanden in der kaiserlichen Residenz am Bosporus, in der Nachbarschaft des Orients, eine dauernde Heimat. Sie wurden bald auch in die Kreise der Kunst übertragen. Nicht allein in Äußerlichkeiten, wie in der Kleidung, möchten wir Anklänge an das höfische Zeremoniell entdecken, sondern auch in den Bewegungen (der Kniefall, die Verhüllung der Hände, das Mienenspiel erscheinen zeremoniell geregelt), selbst in den Heiligengestalten, die sich stumm und demütig dem



Fig. 66. Christus vor Pilatus. Mosaik aus S. Apollinare nuovo in Ravenna.

Allerhöchsten nahen und sich vor ihm wie Untertanen beugen und in stummer Unterwürfigkeit verharren. Die geringsten Schwierigkeiten machte die Schilderung biblischer Szenen (Oberwände des Mittelschiffes in S. Apollinare nuovo, Seitenwände des Altarhauses in S. Vitale); denn hier lagen Vorbilder vor, welche keiner wesentlichen Umarbeitung bedurften. Wie in den Sarkophagreliefs wird auch in den Gemälden der äußere Vorgang (zur Wiedergabe der Seelenstimmung reicht die Mosaiktechnik nicht aus) in knapper Weise erzählt, der Hauptperson nur ein kleines Gefolge angereiht, der Vorrang der ersteren gern durch einen größeren Maßstab angedeutet (Fig. 66). Stellen sich die Mosaikbilder in bezug auf die Komposition noch auf den Boden der Sarkophagreliefs, so hängen sie dagegen in der Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes in den wenigen Fällen, in welchen sie einen solchen zeichnen, mit den gleichzeitigen Miniaturen (Wiener Genesis) eng zusammen. Die Form der Felsen, die Gestalt der Bäume decken sich vollständig. Auch darin besteht zwischen den musivischen Gemälden und den

Miniaturen Übereinstimmung, daß die Tierbilder eine viel schärfere Auffassung der Natur bekunden, als die menschlichen Figuren. Der ravennatischen Darstellungsweise nähern sich auch Mosaikenüberreste in Neapel und Mailand aus dem 5. und 6. Jahrhundert.

Gegen den malerischen Schmuck treten die Werke der **Plastik** in den Hintergrund. Wie in Rom so bieten auch in Ravenna die Sarkophage den wichtigsten Anhaltspunkt für das Urteil.



Fig. 67. Der Bischofsstuhl des Maximian. Ravenna, Dom.

Die Nachricht von einem großen monumentalen Werke (Theodorichs Reiterstatue), das eigentlich dem Kaiser Zeno gegolten habe, von Theodorich d. Gr. jedoch auf sich selbst umgetauft worden sei, ist nicht sicher genug, um sie historisch zu verwerten. Einzelne Sarkophage erscheinen den römischen nahe verwandt, bei anderen, offenbar den jüngeren, bemerkt man bereits eine Lockerung der Regel, biblische Szenen von sepulkraler Bedeutung darzustellen, und die beginnende Verwertung symbolischer Motive als Zierat. Wichtiger als die Sarkophage ist der in der Sakristei des Domes bewahrte berühmte **Bischofsstuhl des Maximianus** (Fig. 67), plump in der Form, aber glänzend durch reichen Elfenbeinschmuck. Er ist zwar erst durch Kaiser Otto III.

nach Ravenna geschenkt worden, gilt jedoch im allgemeinen trotz des Versuches, ihn auf Antiochia, Palästina oder Alexandria zu beziehen, als eine eigentlich ravennatische Arbeit aus dem Ende des 6. Jahrhunderts, in welcher Zeit Ravenna die übrigen oberitalienischen Städte



Fig. 68. Vom Bischofsstuhle Maximians. Geschichte Josephs.

in der Elfenbeinschnitzerei überragte, während unter dem großen Theodosius Mailand für diesen Kunstzweig tonangebend war. Die Elfenbeinschnitzerei bildet in den früheren Jahrhunderten des Mittelalters den vornehmsten Zweig der Skulptur. Der kostbare Stoff hob in den Augen der Menschen den Wert der Arbeit, die kleinen Maßverhältnisse bargen leichter die Mängel des gesunkenen plastischen Sinnes und näherten die Reliefs äußerlich den beliebten Buchillustra-

tionen, mit welchen sie auch in der Wahl der Gegenstände, in der Anordnung und Zeichnung eng zusammenhängen. An dem Bischofsstuhle des Maximianus sind Vorderseite und alle Lehnen mit Elfenbeinplatten belegt. Ornamentstreifen von großer Schönheit (vergl. auch die Kopfleisten Fig. 1 und 71) umrahmen die einzelnen Platten. Malerisches Flachrelief findet neben plastischerem Hochrelief Verwendung. An der Vorderseite treten uns Johannes der Täufer und die vier Evangelisten von sorgfältigster Arbeit, aber harter Zeichnung entgegen. Die Anklänge an die Antike in der Gewandung erscheinen bereits abgeschwächt, die Lebensfülle hat sich in trockenen Schematismus verwandelt. Eine frischere Auffassung zeigen die Reliefs an den Lehnen und der Rückwand: Schilderungen aus dem Leben des ägyptischen Joseph und Christi. Das Streben nach einer anschaulichen Wiedergabe der Vorgänge, nach einer deutlicheren Charakteristik der einzelnen Personen wird besonders in der Erzählung vom ägyptischen Joseph sichtbar (Fig. 68). So wagt denn doch die ravennatische Kunst, der es an Beziehungen zur Kunst Alexandrias nicht mangelt, einen Schritt nach vorwärts und versucht die biblischen Geschichten der Gegenwart näher zu bringen, bis sie allmählich in der byzantinischen aufgeht.



Fig. 69. Grabstein in der Peltrudiskirche zu Cividale.

Leider folgt dem ersten Schritte zunächst kein zweiter. Ravenna verödete und versank gar bald in stille Abgeschiedenheit, aus der es bisher kein Ereignis herauszureißen vermochte. So macht die alte kaiserliche Residenz den Eindruck einer Totenstadt, in welcher der Blick fast unwillkürlich auf die Spuren des allmählichen Absterbens gelenkt wird. Dennoch bot auch Ravenna wenn nicht eine Grundlage für die spätere Kunstentwickelung, so doch einen Ausgangspunkt für die Kunsttätigkeit in weiterem Umkreise. Die Küstenstädte am adriatischen Meere, namentlich in Istrien, erfreuten sich in spätrömischer Zeit einer stattlichen Blüte und besaßen angesehene christliche Gemeinden. Die Kirchen aus dem vorigen Jahrtausend sind leider fast sämtlich zerstört, selbst die Städte zum Teil verschwunden; immerhin haben sich noch mannigfache Reste von Baudenkmälern erhalten, welche offenbar mit den ravennatischen Werken zusammenhängen. Eine unmittelbare Ableitung von Ravenna läßt sich nicht in allen Fällen behaupten. Doch weisen das Baptisterium in Aquileja, die durch reiche Marmor- und Perlmutterintarsia sowie durch Mosaiken ausgezeichnete Basilika in Parenzo, die Kirche S. Donato in Zara (ein Rundbau mit Umgang und Empore) usw. auf einen gemeinsamen Kunstboden mit Ravenna hin. Einzelne Denkmäler, wie die sechs Stukkostatuen (Hochrelief) im Innern der kleinen Peltrudiskirche in Cividale (Fig. 69) aus dem 8. Jahrhundert und die Ornamentstreifen unter ihnen verraten in dem technischen Verfahren und in der Zeichnung eine so nahe Verwandtschaft mit ravennatischen Denkmälern, daß auf eine gemeinsame Kunstschule geschlossen

werden muß. Diese Überlieferungen gingen auch während der Langobardenherrschaft nicht völlig verloren; ein treffliches Beispiel dafür bietet Fig. 70. Auf diese Weise erklärt sich das Festhalten altchristlicher Erinnerungen bis zum Ende des Jahrtausends, insbesondere die langdauernde Vorliebe für Rundbauten in Oberitalien. Das bestimmte Vorbild dieser Bauform nachzuweisen, und die Änderungen, welche an derselben versucht wurden, darzulegen, bleibt immer noch künftiger Forschung vorbehalten.

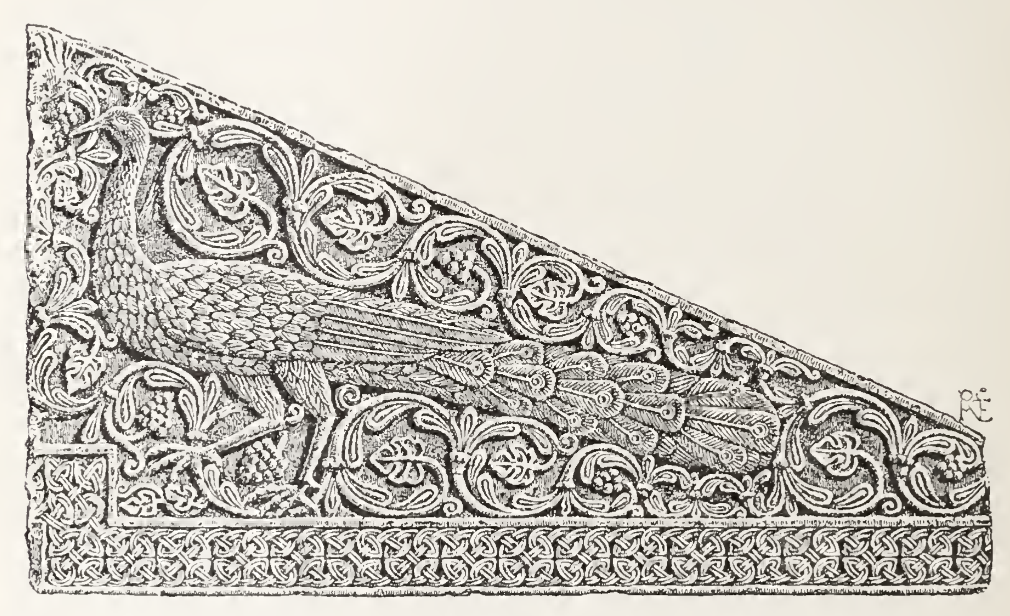


Fig. 70. Dekoration aus S. Salvatore in Brescia, langobardisch, 8. Jahrh. (Nach Cattaneo.)



Fig. 71. Von dem Bischofsstuhle des Maximian. Ravenna, Dom.

B. Die Scheidung der orientalischen und der occidentalen Kunst.

1. Byzantinische Kunst.

Die zweite Hälfte des vorigen Jahrtausends ist arm an hervorragenden Denkmälern und bleibt meist stumm auf unsere Frage nach den Künstlern; die Kunsttätigkeit erscheint überhaupt in diesen Jahrhunderten wilder Kämpfe und zerrütteter Verhältnisse hier erloschen, dort verfallen oder mühselig aus ärmlichen Anfängen aufsprießend. Dem Liebhaber des Schönen bietet die Zeit vom 6. bis 11. Jahrhundert im allgemeinen geringeren Genuß; in der Geschichte unserer Kunstentwickelung spielt sie aber dennoch eine große Rolle. Bis dahin wandelte die christliche Kunst im Morgen- und Abendlande denselben Pfad, oder es liefen doch ihre Wege dicht neben- und durcheinander. Nun aber scheiden sich Orient und Occident, und beide beginnen verschiedene, schließlich entgegengesetzte Richtungen einzuschlagen. Die altchristliche Tradition und in ihr antike Einflüsse bewahren noch ihre Geltung, sie gehen aber neue Verbindungen ein und bilden fortan nur ein Element in der Kunstentwickelung. Anders gestaltet sich die letztere im Occident als im christlichen Orient. Die germanischen Völker, welche Teile Italiens besiedelten, auch diesseits der Alpen römische Pflanzstädte besetzt hielten, brachten einen naturfrischen Zug in die christliche Welt, aber eine noch ungefüge Kraft. Der Kirche erwuchs die Aufgabe ihrer Erziehung. In ihrem lateinischen Gewande barg sie eine Fülle römischer Kulturformen und teilte davon den neubekehrten Völkern mit. Die altchristlich-römischen Formen drangen tief ein in den Organismus der letzteren, dienten ihnen zum Muster und zur Schule. Scheinbar günstiger gestalteten sich die Kunstzustände auf oströmischem Boden. Hier fand keine Übertragung alterworbener Kultur auf fremde Volkskörper statt, hier rissen nicht Barbaren gewaltsam, die Überlieferungen unterbrechend, die Herrschaft an sich. Das äußere Gerüste des oströmischen Reiches blieb lange unversehrt. Allerdings brach die antike Bildung rasch zusammen. Will man ein äußeres Wahrzeichen für die Wendung der Dinge, so bietet ein solches die Aufhebung der athenischen Philosophenschule im Jahre 529. Damit war die letzte Quelle antiker Bildung, so spärlich sie auch zuletzt fließen mochte, versiegt. Als die dem griechischen Geist angeborene Lust zu tiefsinnigem Grübeln wiedererwachte, wurde sie nur im Dienste einer spekulativen Dogmatik verwendet. Aber der Griechenstamm stand aufrecht und lebte weiter. Das erleichterte die Anknüpfung der Gegenwart an die vergangene Welt. In mannigfachen Sitten, Gebräuchen und Anschauungen setzte sich die griechische Natur einfach fort. Da aber kein frisches Leben zuströmte, so folgte doch bald eine innere Erschöpfung. Die Missionstätigkeit der griechischen Kirche steht weit hinter jener der römischen zurück. Sie unterwarf sich die Bulgaren, Slaven, Armenier in der Lehre

und im Kultus, durchdrang aber nicht den nationalen Körper. Einzelne Barbaren gewannen im Reich hohe Würden, bestiegen sogar schon frühzeitig den kaiserlichen Thron; die großen Volksmassen blieben aber der byzantinischen Bildung, soweit sie griechischen Wurzeln entsproß, völlig fremd. Vom Abendlande immer mehr abgeschieden, näherte sich das byzantinische Reich naturgemäß dem Orient, welchem es ohnehin durch seine Weltlage zuneigte. Aber auch hier



Fig. 72. David als Hirt mit der Melodia. Paris, Nationalbibliothek. 10. Jahrh., nach älterer Vorlage.

wurden der Wirksamkeit der byzantinischen Kunst enge Grenzen gesteckt. Der Orient verjüngte sich durch eigene Kraft. Siegreich drang von Arabien aus Mohammeds Lehre vor, wunderbar rasch baute sich das Reich des Islam auf, bald als Nebenbuhler, bald als Überwinder von Byzanz auftretend. Auch die byzantinische Kunst fand wegen des religiösen Gegensatzes am Islam einen erbitterten Gegner und mußte überall, wo dieser herrschte, weichen. An ihre Stelle trat eine andere, den Anschauungen und Sitten des Islam entsprechende Kunstweise.

So laufen denn bald nach der Mitte des vorigen Jahrtausends drei Kunstströme neben-einander. Sie berühren sich an einzelnen Stellen, nehmen aber doch im ganzen einen selbst-

ständigen Gang. Der eine Strom, der byzantinische, anfangs am reichsten fließend, endet doch schließlich im Sumpfe; der andere ergießt sich zuerst in überschäumenden Massen und in wilden Sprüngen, hat aber, ehe er noch in der Ebene angelangt ist, seine Kraft verloren; der dritte fließt zunächst nur spärlich, empfängt aber so viele Zuflüsse, daß er stetig wächst und zuletzt als der mächtigste und größte, als wahrer Weltstrom sich erweist. Das ist der Strom der abendländischen Kunst.

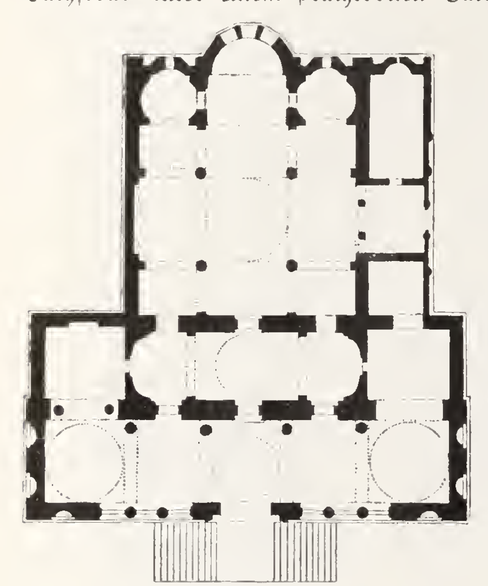
Die Kunsttätigkeit in Byzanz stockte gleich nach Justinians Tode. Dieser Kaiser hatte so viel gebaut, in der Hauptstadt so zahlreiche Pracht- und Nutzwerke (Kirchen, Paläste, Wasserleitungen usw.) errichtet, auch in den Provinzen die Baulust so kräftig gefördert, daß zunächst das künstlerische Bedürfnis gedeckt erschien, insbesondere da politische Wirren die Aufmerksamkeit der Herrscher in eine andere Richtung lenkten. Die Stockung drohte in eine völlige Erlahmung überzugehen, als seit 726 der Bilderstreit und die Bilderverfolgung zu wüten begann.



Fig. 73. David und Jeremias. Miniaturmalerei aus dem Gregor von Nazianz. Paris, Nationalbibliothek.

Durch den Sieg der Ikonoklasten wäre ein semitisch-orientalisches Element zur Herrschaft gekommen. Diese Gefahr hob der Triumph der Orthodoxen. Immerhin wurde die Stetigkeit der Kunstentwickelung unterbrochen. Auch im 8. Jahrhundert hatte die Kunstübung nicht vollständig geruht, nur daß, um jeden Anstoß zu vermeiden, die ornamentale Richtung, selbst bei der malerischen Ausschmückung der Kirchen, begünstigt wurde. Eine Rückkehr von derselben zu einem wahrhaft monumentalen Stile, ein festes Wiederanknüpfen an die gute alte Tradition unterlag großen Schwierigkeiten. Noch ist kein tieferer Verfall der Kunst nachweisbar; wohl aber hat sich die Weltanschauung, hat sich unter dem Einfluß eines mächtigen Mönchtums die religiöse Empfindung gewandelt und dadurch auch das Kunstwesen eine andere Richtung genommen. Am deutlichsten spiegelt sich dieser neue Kunstcharakter in der byzantinischen Miniaturmalerei wieder. Mehrere Handschriften aus dem 9. und 10. Jahrhundert (Bibelfragment und Psalter in der Vatikana, ehemals im Besitze der Königin Christine von Schweden, ein Kommentar zum Jesaias ebendort, die Predigten des Gregor von Nazianz und ein Psalter in Paris und andere) stehen altchristlichen Werken ebenbürtig zur Seite und sind teilweise zweifellos nach altchristlichen Vorlagen vortrefflich gearbeitet. Sie zeigen nicht allein das gleiche technische Verfahren (Deckfarben), sondern auch die gleiche malerische Vollendung. An Anklängen an die Antike fehlt es

besonders im Oktateuch des Vatikans und in einem Psalter des British Museum nicht. Doch nur selten erscheint die ganze Szene einheitlich in antiker Weise aufgefaßt, wie z. B. in dem Bilde David als Sänger und Hirt im Pariser Psalter (Fig. 72). Dem Sänger zur Seite sitzt die Melodie, hinter einer Säule lugt das Echo, welches er geweckt, hervor, unten endlich lagert, den Schauplatz andeutend, der Berg Bethlehem. Die Erinnerung an pompejanische Gemälde taucht unwillkürlich auf. In der Regel verraten immer nur vereinzelte Gestalten (vornehmlich Personifikationen) den Einfluß der Antike, während andere Figuren auf demselben Bilde eine gröbere Hand kundtun, durch harte Zeichnung, steife Bewegung, schwunglose Haltung auffallen. In den Predigten des Gregor von Nazianz z. B. wird die siebzehnte Predigt, welche den Text teils aus Jeremias, teils aus den Psalmen schöpft, durch ein Bild aus dem Leben des Jeremias und Davids illustriert (Fig. 73). Links wird der Prophet durch zwei Sklaven in eine Grube versenkt, rechts David von Nathan zur Buße ermahnt. Die Halbfigur Bathsebas unter einem prachtvollen Baldachin (dem Bade), die Gestalt des Engels stechen sehr zu ihrem Vorteile ab gegen den kauernden David und die beiden Propheten. Daß David zweimal auf dem Bilde vorkommt (er blickt auch links aus dem Palastfenster auf Bathseba), steht im Einklange mit der überlieferten Kompositionsweise; nur hätte ein älterer Künstler die Szene auf der Fläche besser gegliedert. Man irrt wohl nicht in der Annahme, daß die schöneren Figuren aus älteren illustrierten Handschriften herübergenommen sind, die gröberen Gestalten von den Malern im 9. Jahrhundert geschaffen wurden, als ein äußerlicher Eklektizismus waltete, der auch mit seiner eigenen Zeit sich entsprechend abzufinden bestrebt war.


Fig. 74. Theotokoskirche in Konstantinopel.

Einheitlicher ist eine andere Gruppe von illustrierten Handschriften aus dem 9. und 10. Jahrhundert gehalten, welche zwar nicht ausschließlich aus den Klöstern hervorgingen, aber die siegreichen mönchischen Anschauungen ausdrückten. Die naive Erzählung der biblischen Ereignisse tritt gegen ihre lehrhafte Auslegung zurück. Dieselben gelten nicht mehr an und für sich, sondern empfangen eine dogmatische oder moralische Deutung. Die hochverehrten Mönche gaben auch die Züge für die Heiligen des Himmels her, ihr abgezehrtes Wesen wurde zur idealen Menschennatur erhoben. So ging allmählich die Freudigkeit der Phantasie verloren, sank und erlahmte die lebenswahre Auffassung in der Kunst. Die Miniaturen sind nicht mehr sorgsam ausgeführte Gemälde, sondern einfache Illustrationen des Textes, Randzeichnungen oder Vignetten vergleichbar, unmittelbar auf den Text bezogen und nur durch diesen verständlich. Bei Titelbildern, z. B. dem Bilde Davids im Chludow-Psalter in Moskau, den Evangelistendarstellungen hallt noch die alte gute Tradition nach, sonst werden die erzählenden Bilder in der Zeichnung immer flüchtiger, die Einzelgestalten immer starrer und härter. In Psaltern, Homilien und Menologien oder Heiligenkalendern, deren erstes illustriertes Exemplar in der Vatikana unter Basilius II. (976—1025) entstand, entfaltete sich diese Illustrationsweise am kräftigsten. Während die figürlichen Schilderungen an künstlerischem Wert verlieren — die zahlreichen Kopien älterer Handschriften dürfen nicht als Maßstab genommen werden — steigert sich um die Wende des Jahrtausends die Pracht der ornamentalen Ausstattung. Jetzt erst heben sich durch glänzende Färbung und reiche Zeichnung die Initialen von den Textbuchstaben kräftig

ab, wird der Goldgrund allgemeiner, gewinnen die Zierleisten eine größere Bedeutung. Ein idyllischer Sinn sprach aus den landschaftlichen Hintergründen der oströmischen Handschriften (Genesis), eine an den Orient mahnende Prachtliebe verraten die architektonischen Hintergründe im Vatikanischen Menologium. Die ornamentale Richtung prägt sich im nachfolgenden Zeitalter auch in den figürlichen Darstellungen aus, in welchen die Lichter durch feine Goldlinien wiedergegeben werden und die Gewänder zuweilen wie in Metallfarben schimmern. Offenbar hat die Emailmalerei das Muster geboten.



Fig. 75. Muttergotteskirche (Hagia Theotokos) in Konstantinopel.

Auch in der byzantinischen Architektur ist nur in dekorativer Beziehung ein gewisser Fortschritt bemerkbar. Die Anlage der Kirchen hält sich besonders an die Typen der Kuppelbasilika und der Kreuzkuppelkirche, welch letztere erst nach Justinian ausgebreitetere Verwendung fand. Schon die Größenverhältnisse haben eine starke Einbuße erfahren, so daß viele Kirchen Kapellen gleichen. Aber auch Konstruktion und Gliederung sind dürftiger Art. In der Regel erhebt sich die Kirche auf einem quadratischen Plane, eine oft verdoppelte Vorhalle (Narthex) tritt ihr vor, polygone Apsiden schließen sie auf der Gegenseite ab (Fig. 74). Die Kuppel in der Mitte des quadratischen Raumes wird von vier Pfeilern oder Säulen getragen; doch ruht sie nicht unmittelbar auf den Pfeilerbogen, da sich jetzt öfter als früher ein Zylinder (Tambour) zwischenschiebt, in welchem die Fenster eingelassen werden. Die Erhöhung der Kuppel, die Anlage kleinerer Kuppeln über der Vorhalle oder Nebenräumen üben einen malerischen Eindruck, welcher durch den auch bei Palastbauten üblichen Schichtenwechsel von Back- und Bruchstein an den Mauern vermehrt wird. Neben den Kuppelbasiliken in Ankyra, Myra und Kassaba in Lydien versuchte man an der justinianischen Irenenkirche in Konstantinopel und bei der Kirche in Philippi einen Übergang zur Kreuzkuppelkirche. Die Form der

Kreuzkuppelkirche, welche man bereits unter Konstantin für die Apostelkirche in Konstantinopel gewählt hatte, wurde bei der böotischen Klosterkirche in Skripù durch stärkeres Hervortreten des Querhauses entschiedener betont und fand auch bei der nachjustinianischen Kirche von Eregli am Marmarameere und bei der Gül Dschami in Konstantinopel Verwendung. Traf auch die meisten byzantinischen Kirchen, besonders in Konstantinopel, das Schicksal, in Moscheen verwandelt zu werden, so blieb doch das architektonische Gerüste gewöhnlich unversehrt. Es fehlt demnach nicht an Beispielen des byzantinischen Baustiles, unter welchen die von dem Patrizier Konstantin Lips um 900 gestiftete Muttergotteskirche oder Hagia Theotokos (Fig. 75), die Pantepoptes-kirche, die Kirche des Feldklosters (Mone tes Choras) in Konstantinopel und andere hervorragen. Dem Typus des Katholikons des 946 gegründeten Klosters von Hosios Lukas in



Fig. 76. Längsschnitt durch das Katholikon von Hosios Lukas.

Phokis (Fig. 76) schlossen die Kirchen „Agios Nikolaos in den Feldern", „Agios Nikolaos in Athen" und die Klosterkirche zu Daphni mit einem durch halbrunde Strebepfeiler verstärkten Kuppeltambour sich an, indes das Katholikon des Klosters Nea Moni auf Chios den Anlagegedanken durch Emporenverzicht und Aufgeben der Kreuzform vereinfachte und Krina durch den zwölffenstrigen Tambour eine vorzügliche Belichtung erzielte. Die Anlageform der ägyptischen Klosterkirchen, welche die kleeblattartige Anordnung der Ostteile um die Zentralkuppel, also die Kuppelbasilika festhalten, wanderte mit der Verbreitung des Mönchslebens nach dem Norden und fand bei den Kirchenbauten der Athosklöster Verwendung. Unter letzteren sind die 963 durch den heil. Athanasius gegründete Laura und das nach 972 entstandene Watopädi die ehrwürdigsten. Den Laurentypus einer ganzen Klosteranlage veranschaulicht wohl am ausgeprägtesten die alte Ansicht des Klosters Rôssikon, an dessen hohe Umfriedungsmauer die Mönchswohnungen sich unmittelbar anlehnten, während Kirche und Bibliothek einerseits, Refektorium

mit Küche und Keller andererseits in vollständig symmetrischer Verteilung sich neben einem Brunnenhause im Mittelpunkte der Anlage (Fig. 77) erhoben. In der mittelbyzantinischen Zeit gelangte die orientalische Kirchenarchitektur des kappadokisch-armenisch-nordsyrischen Hinterlandes zur Herrschaft; in Konstantinopel war ihre großartigste Schöpfung die sogenannte Nea unter Basilius I., dessen Regierung einen Höhepunkt oströmischer Machtfülle unter der armenischen Dynastie bezeichnet. In die Zeit des Kaisers Theophilus (829—842), nach andern des Konstantin Porphyrogennetos wird der Saalbau des Tekfur Serai in Konstantinopel verlegt, dessen gewölbte Erdgeschoßhalle sich in säulengetragenen Arkaden öffnet. Zwischen den beiden oberen



Fig. 77. Athoskloster Rôssikon.

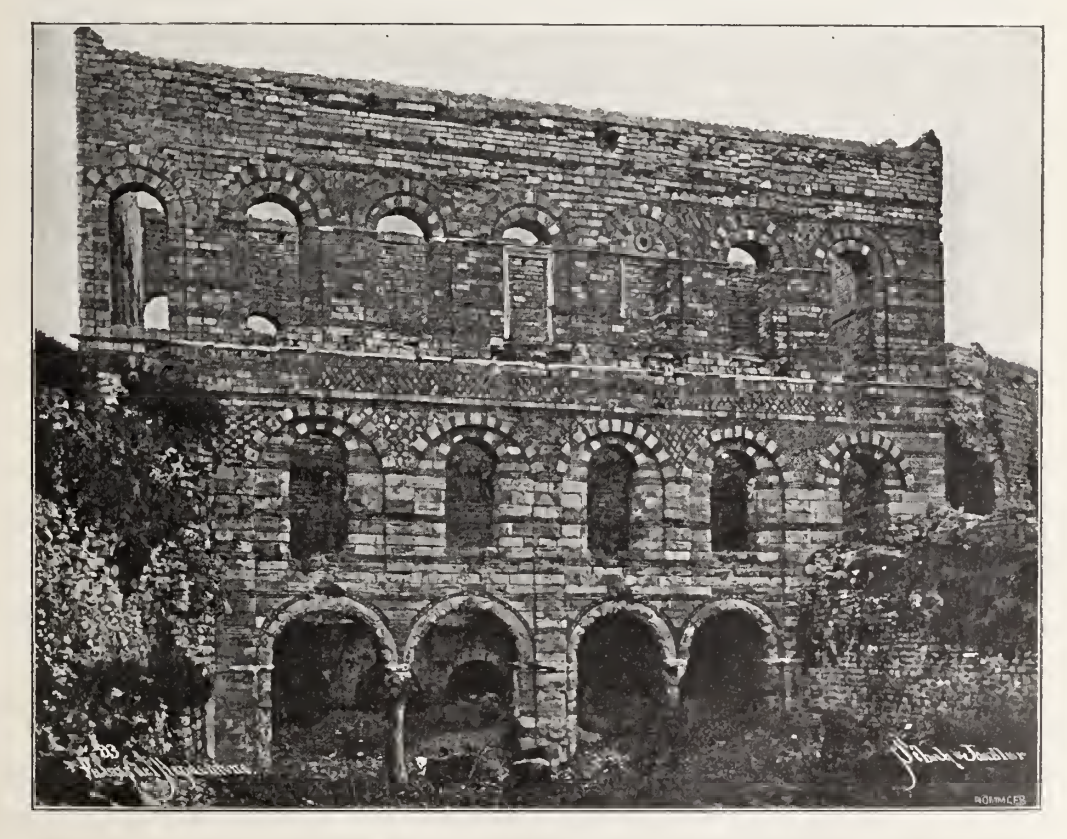


Fig. 78. Tekfur Serai, sogen. Hebdomonpalast in Konstantinopel.

Stockwerken wird durch Ziegel und Marmor eine recht ansprechende Dekoration der Fassade erreicht (Fig. 78). Von um so größerer Verwüstung wurde das Innere der Kirchen heimgesucht. Der vorwiegend malerische Schmuck wurde von den siegreichen Bekennern des Islam teils abgeschlagen, teils übertüncht. Wir gebieten daher vorläufig nur über wenige Proben der monumentalen Malerei, wissen mit Sicherheit nur das Eine, daß die Mosaikmalerei bis tief in das Mittelalter (14. Jahrhundert) mit Erfolg geübt wurde. Die Feststellung der Tatsachen wird auch durch die wiederholten Restaurationen erschwert, welche die Mosaikgemälde noch während der byzantinischen Herrschaft erfuhren. So schwankt z. B. das Urteil, ob das Bogenbild in der Vorhalle der Sophienkirche, welches den thronenden Christus mit einem Kaiser zu



Fig. 79. Maria erhält den Purpur. Mosaik aus der Kirche des Feldklosters in Konstantinopel.

seinen Füßen und zwei Medaillonbildern, Maria und Michael, zur Seite darstellt, in die Zeit Justinians oder eine spätere Periode (9. Jahrhundert) falle. Die letztere Annahme erscheint keineswegs unwahrscheinlich, seitdem die Kunstrichtung unter der makedonischen Dynastie besser erkannt wurde. Im Kreise der Mosaikmalerei haben offenbar die guten Traditionen noch im 11. Jahrhundert ihre Kraft bewahrt. Die Kirche des Feldklosters wurde im 11. Jahrhundert (um 1081) errichtet und am Schlusse des 13. oder am Anfange des 14. Jahrhunderts neu hergestellt. Ihr Bilderschmuck entstammt beiden Bauperioden. Die Mosaiken im inneren Narthex mit Szenen aus dem Leben Mariä gehören dem 11. Jahrhundert, jene im äußeren Narthex mit Darstellungen aus der Kindheit Christi, und insbesondere die Fresken im Innern der Kirche (jüngstes Gericht, Maria mit Engeln, Heilige, Christus in der Glorie und andere) ungefähr dem Jahre 1300 an. In den älteren Mosaikmalereien zeigen die Gestalten noch volle Formen,

die Frauenköpfe einen antiken Typus, die Gewänder einen breiten Faltenwurf. Die Tempeljungfrauen z. B., welche Maria begleiten, wie sie von den Priestern den Purpur empfängt



Fig. 80. Taufe Christi (Athos); 11. Jahrhundert.

(Fig. 79), erscheinen den älteren Kunstschöpfungen durchaus ebenbürtig. Tiefer stehen die Gemälde aus dem Beginne des 14. Jahrhunderts. Die Figuren sind übermäßig lang, die Köpfe mager und klein, die Beine spindelförmig geworden, und auch die Färbung hat viel von der

früheren Kraft und Frische verloren. Den lebendigen Raumsinn vermissen wir bereits an den Werken des 11. Jahrhunderts; zuweilen möchten wir glauben, daß die Vorlage der Miniaturmalerei entstammt und einfach in vergrößertem Maßstabe auf die Wandfläche übertragen wurde.



Fig. 81. Kloster Daphni bei Athen; 12. Jahrhundert.

Immerhin behält die Ausführung künstlerischen Wert, wenngleich das schöpferische Vermögen, die Erfindungskraft zurückgegangen sind. Erst gegen den Ausgang des Mittelalters sinkt selbst die künstlerische Ausführung zu mechanischer Arbeit herab. Mit dem Verluste der politischen Macht, mit dem Versiegen der Quellen der Bildung erlosch auch die künstlerische Phantasie. Die Kirche allein bewahrte eine stärkere Lebenskraft. Sie rettete den unterjochten christlichen

Stämmen das nationale Bewußtsein, das Gefühl der Einheit; sie wurde der Leiter und Lehrer des Volkes. Auch was dieses an künstlerischen Anregungen verlangte, empfing es aus den Händen der Kirche. Der persönliche Anteil der Künstler an ihren Werken verringerte sich immer mehr, je stärker die Heiligkeit des Bildes betont wurde. Die kirchliche Vorschrift trat an die Stelle der freien künstlerischen Erwägung. Wie bei allen in der Kultur sich auslebenden Völkern erscheint auch in Byzanz schließlich der Zustand der Erstarrung als der gesetzmäßige. Erst in dieser Periode wurden die Maler an eine bestimmte Darstellungsweise gebunden, wurde ihnen genau vorgeschrieben, wie sie die heiligen Vorgänge zu schildern haben. Eine solche Anweisung besitzen wir in dem berühmten „Malerbuche vom Berge Athos". Seine gegenwärtige Form hat es wahrscheinlich im 17. Jahrhundert empfangen; die ursprüngliche Redaktion erfolgte zwischen 1500—1630. Die Vorschriften des Malerbuches decken sich oft mit sehr alten Darstellungen (Fig. 80); gesammelt und zusammengetragen wurden die Regeln aber erst, als sich die byzantinische Kunst völlig ausgelebt hatte. In einigen Athosklöstern erhielten sich umfangreiche Malereien aus späteren Zeiten, mit welchen die Kirchen geradezu übersäet wurden. Ihre Anlehnung an die Regeln des Malerbuches, das jedem Athoskloster eine Art Kanon wurde, erklärt die Gleichförmigkeit der erstarrenden Darstellungsweise.



Fig. 82. Byzantinischer Engel, Elfenbeinrelief im Brit. Museum zu London.

Zur mittelbyzantinischen Kunst zählen die Malereireste in der Konstantinskirche zu Andaval und in der großen Apsis von Tschardagh-Kjöi, welche derselben Epoche wie die Gemälde der kleinasiatischen Grottenkirchen angehören. Die Höhlenkirche im Tale Geröme hat im Chor einen Zyklus interessanter Gemälde, eine sogenannte Deësis, den thronenden Pantokrator zwischen Maria und Johannes. Eine andere Grottenkirche besitzt eine Majestas domini, ähnlich jener in der Hauptapsis des großen Schenuteklosters in Oberägypten oder dem Typus der nach orientalischen Vorbildern kopierten karolingischen Miniaturen. Das Bild im Schenutekloster ist ein 1124 vollendetes Werk des armenischen Malers Theodoros. Der mittelbyzantinischen Kunst nach dem Bildersturme zählt der Freskenzyklus aus der Jugend Christi in einer Höhlenkirche im Tale Geröme zu. In Daphni hat sich der größte Teil des alten Bildschmuckes (Fig. 81) mit seiner Ornamentik erhalten.

Das Schauspiel, welches Ägypten im Altertume bot, wiederholt sich in Byzanz. Hier wie dort währt es eine sehr lange Zeit, bis die reiche Erbschaft aufgezehrt wird. Wunderbar



Fig. 83. Einzelheit von der Pala d'oro der Markuskirche in Venedig.



Fig. 84. Byzantinisches Elfenbeinrelief. Trier.

bleibt doch die mächtige Lebenskraft der Antike, daß selbst der geringe Rest, welcher von ihr auf die byzantinische Kunst überging, dieser noch Jahrhunderte lang ein vornehmes Aussehen



Fig. 85. Email von einem Reliquiar in Limburg a. d. L. (Nach Swenigorodskoi.)

sicherte und sie vor rascher Verwesung bewahrte. Auch darin gleichen sich Ägypten und Byzanz, daß das Urteil über ihre Kunst sich gewöhnlich nur auf die Kunstzustände in der letzten

Periode stützte und die Unveränderlichkeit und die Erstarrung schlechthin als Grundzug der Kunstweise annahm. Wir wissen jetzt, daß, wie die ägyptische, so auch die byzantinische Kunst wechselreiche Schicksale hatte, und daß auch dieser mannigfache künstlerische Reize innewohnen. Namentlich die technische Tüchtigkeit blieb die längste Zeit auf einer sehr hohen Stufe und konnte dem Abendlande zum Muster dienen. In der Herstellung von Mosaikbildern besaßen die Byzantiner nahezu das Monopol, so daß in Italien wie in Deutschland die Mosaikmalerei geradezu als „griechische Arbeit" bezeichnet wurde. In den Fächern des Kunsthandwerkes, im Bronzeguß (Erztüren der Sophienkirche, in Amalfi und Montecassino, S. Paolo bei Rom), in der Goldschmiedekunst, in der Emailmalerei, in der Elfenbeinschnitzerei und besonders in der Seidenweberei (Dalmatica Karls d. Gr. in Rom, Stoffrest in Bamberg) überragten sie weithin die anderen christlichen Völker (Fig. 82). Die Errungenschaften der uralten orientalischen Kultur sammelten sich im byzantinischen Reiche, dessen Plastik unmittelbar an die kleinasiatische anschließt, ja aus derselben hervorgeht, und nahmen von hier ihren Weg nach dem Abendlande.



Fig. 86. Siegburg. Byzantinischer Löwenstoff aus dem Annoschrein.

Viele Werke der byzantinischen Kleinkunst gelangten erst im Laufe der Kreuzzüge nach dem Westen und Norden Europas; die Schätze italienischer, französischer, rheinischer Kirchen füllten sich mit der Beute der Kreuzfahrer. Als Beispiele mögen außer der dem 10. Jahrhundert entstammenden Pala d'oro in der Markuskirche zu Venedig (Fig. 83) und jener in der Stephanskirche zu Caorla das bekannte Elfenbeinrelief in Trier, welches die Übertragung von Reliquien in eine Kirche darstellt (Fig. 84), die reich emaillierte Lade mit dem Siegeskreuze in Limburg an der Lahn (Fig. 85) oder das bis ins 8. Jahrhundert zurückführbare berühmte Patriarchalkreuz des böhmischen Zisterzienserstiftes Hohenfurt genannt werden. Doch haben auch schon früher Werke des Kunsthandwerkes den Weg nach dem luxusarmen Abendlande gefunden; hierher zählen außer den offenbar von Alexandria aus importierten Elfenbeinschnitzereien des Trierer Kreises das Konstantin als Glaubenshelden darstellende Diptychon im Louvre und die vom Nil in die Rheingegend übertragenen sechs Elfenbeinreliefs der Aachener Münsterkanzel, die kurz nach dem Jahre 1000 an ihre heutige Stelle kamen. Aus der Zeit Romanos II.

Lecapenus (919—944) und seines Stiefsohnes Christophorus stammt der herrliche byzantinische Löwenstoff, den man 1900 bei der Eröffnung des Annoschreines in Siegburg fand (Fig. 86). So weit darf man daher einen Einfluß der byzantinischen Kunst auf die Kultur des Occidentes behaupten. Was aber von einem ganz Europa beherrschenden byzantinischen Kunststile in den älteren Jahrhunderten des Mittelalters geredet wird, bedarf doch noch weiterer, sehr eingehender und überzeugender Beweise. In einzelnen süditalienischen Landschaften, z. B. Kalabrien und Terra d'Otranto, wo noch im 13. Jahrhundert griechisch gesprochen wurde, die Basilianerklöster am griechischen Gottesdienste festhielten, wurde auch die byzantinische Kunst heimisch. Sie war in Venedig und auf Sizilien bekannt. Im ganzen und großen ging jedoch der Occident in der Kunst seit der karolingischen Periode, zunächst auf der altchristlichen und römischen Tradition fußend, seine eigenen Wege. Dagegen hat die byzantinische Kunst bei allen Völkern, welche sich zur griechischen Kirche bekennen, eine führende Rolle behauptet und hier sich bis auf die Gegenwart forterhalten. Sie verband sich im Kaukasusgebiete mit syrischen und arabischen Einflüssen. Die Grundrißbildung bevorzugte das griechische Kreuz und die Kuppel über der Vierung; die Anordnung der nach außen platt schließenden Apsiden folgte syrischem Brauche mit den die Hauptapsis begleitenden Nebenräumen. Die Hufeisenbogen der Wandarkaden halten an einer schon frühe in Kleinasien, besonders in Persien und Armenien, beliebten Form fest. Nächst der Kreuzkuppelkirche von Pitzunda aus dem 10. Jahrhundert finden die umfangreichen Gebäude von Etzschmiadzin und die dem Beginne des 11. Jahrhunderts entstammende Kathedrale von Ani die meiste Beachtung. In Armenien gelangt außer dem Typus der Kreuzkuppelkirche, der wahrscheinlich bis auf Nerses III. (640—661) zurückgeht, noch das Oktogon zu mannigfacher Verwendung. Die freilich erst seit 1204 in Betracht kommenden Kirchen von Trapezunt verbinden dem entwickelten Typus der Kreuzkuppelkirche noch bestimmte kleinasiatische Züge. In dem von Byzanz aus zum Christentume bekehrten Rußland nahm die Kuppel frühzeitig die so charakteristische Zwiebelform an. Von den 400 Kirchen des schon im 11. Jahrhundert mächtigen Kiew bewahrte die 1037 entstandene Sophienkirche, welche der angeblich vor 957 errichteten Kirche von Mokwi nahesteht, und eher von einem grusinischen oder armenischen als von einem byzantinischen Architekten errichtet sein mag, ihren alten Mosaikenschmuck (Fig. 87).

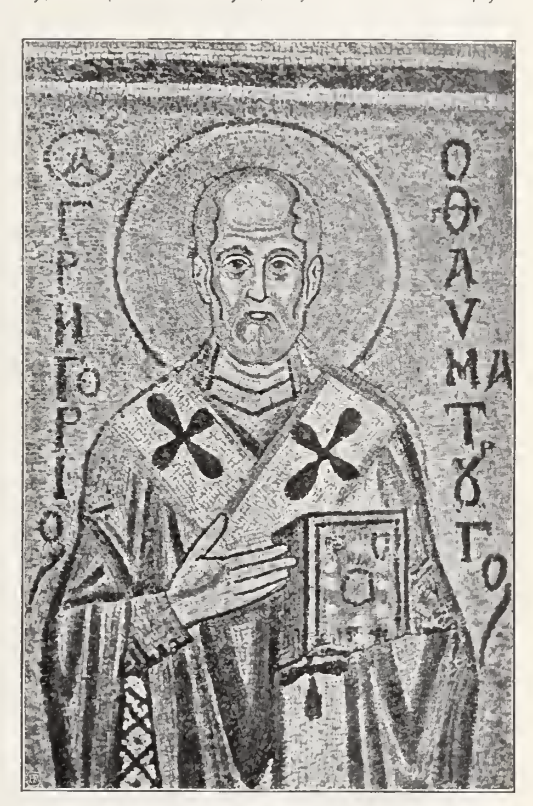


Fig. 87. Kiew: Sophienkirche.

Die Blendarkaden der Demetriuskirche in Wladimir und der Maria-Hilf-Kirche beim Kloster Bogolubow, der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehörig, verwerteten ein offenbar durch Armenien vermitteltes Motiv, während der Plan des zweiten Denkmals ganz byzantinisch blieb. Für die Himmelfahrtskirche in Uspenskoi zog man (1138—1161) lombardische Meister heran. In sehr starker Abhängigkeit von Byzanz entwickelte sich die russische Malerei, die im Podlinnik ein anderes Malerbuch vom Berge Athos besitzt und vorwiegend den Schmuck der Bilderwand zum Gegenstande bilderreichster Behandlung wählte. Doch fehlt es auch nicht an interessanten

Wandgemälden russischer Kirchen, von denen jene der Kiewer Sophienkirche bis ins 11. Jahrhundert zurückreichen; vereinzelt überraschen italienische Einflüsse. Kuppelgedeckte Nebenräume wie bei der Koimesiskirche in Nikaia begegnen neben der triforiumdurchbrochenen Hauptapsis der sogenannten „großen Kirche“ auf der Insel Ahil im kleinen See von Prespa. Ihr Pfeilerbasilikentypus mit Emporen soll von ihrem Erbauer, dem Zaren Samuel (976—1014) auch auf die Sophienkirche von Ochrida übertragen worden sein, deren 1317 erneuerte zweitürmige Fassade mit offener Vorhalle auf Kleinasien zurückweist. Letzteres beeinflußte teilweise auch die Basiliken von Tirnowo und besonders die Metropolitankirche von Mesembria. Die Klöster der Moldau und Walachei folgen altchristlich-ägyptischer Tradition mit dem von einem Kuppelturm überragten kleeblattförmigen Abschlusse der Ostpartie und bewahren außer der bisweilen begegnenden offenen Vorhalle im Westen mit der Aneinandereihung von Blendarkaden ein der älteren Kunst Kleinasiens geläufiges Dekorationsmotiv. Noch im 16. Jahrhundert blieb die byzantinische Tradition bei der prächtigen Klosterkirche Kurtea d'Argyisch in Rumänien in Kraft. Und auch die siegreichen Türken huldigten in ihrer Glanzzeit der byzantinischen Architektur. Die Moschee Mohammeds II. in Konstantinopel, von einem christlichen Künstler, Christodulos, erbaut, lehnt sich deutlich an die nicht minder für die Moschee Bajezids II. (Fig. 88) maßgebende Sophienkirche an und empfängt nur durch den mit Zypressen bepflanzten Vorhof ein fremdartiges Gepräge. Byzantinische Meister schmückten die Ibn-Batutah, die 705 begonnene Moschee Walids in Damaskus, mit Mosaiken und herrlichen Wandinkrustationen. Historisch bedeutsam erscheint namentlich die Wechselwirkung zwischen der byzantinischen Kunst und der Richtung, welche die Völker des Islam einschlugen.



Fig. 88. Moschee Bajezids II. in Konstantinopel.

2. Die Kunst des Islam.

a. Asien und Ägypten.

Wie die byzantinische Kunst sich im Laufe der Zeiten mit dem Gebiet der griechischen Kirche deckte, so fand auch die Kunst des Islam ihre Grenzen in der Verbreitung der Lehre Mohammeds. Sie reicht im Osten bis nach Indien, im Westen bis nach Spanien. Schon der

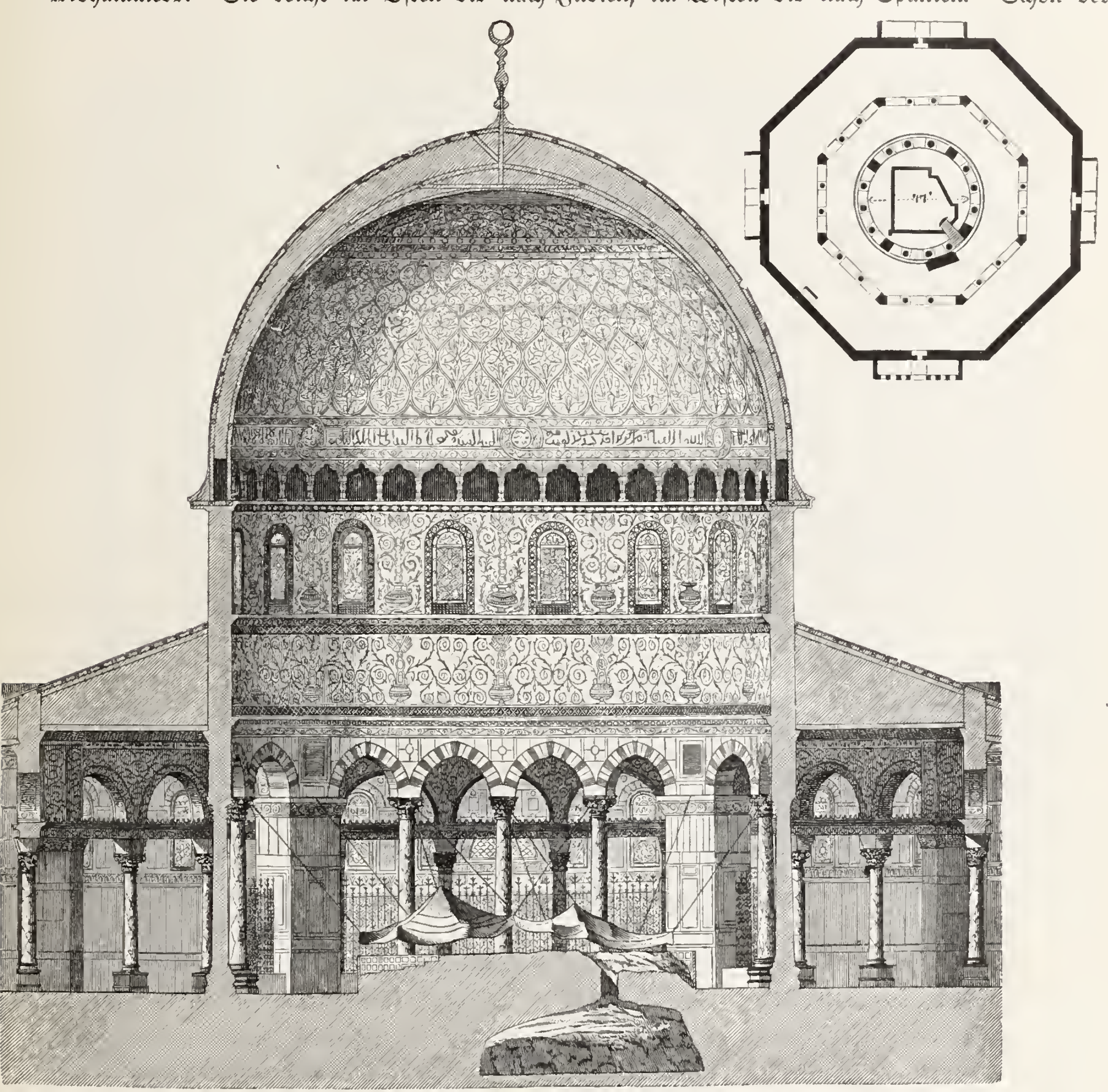


Fig. 89. Durchschnitt und Grundriß der Sachra-Moschee (Felsendom) zu Jerusalem.

gewaltige Umfang ihrer Herrschaft erschwerte eine einheitliche Auffassung der künstlerischen Aufgaben. Wie verschieden gestalteten sich z. B. die Voraussetzungen für die Architektur am Ufer des Ganges, in Ägypten und auf römischem Kulturboden. Aber noch größere Hindernisse bot die Natur des herrschenden Stammes, das Wesen der religiösen Anschauungen und des Gottesdienstes. Der letztere war wenig gegliedert, im Kultus fand sich für das Gottesbild keine Stätte. Ist auch die Behauptung von dem völligen Mangel plastischer und malerischer Werke in der Kunst des Islam übertrieben, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß sich Skulptur und Malerei hier nur selten über eine dekorative Wirkung erhoben. Abweichungen von der Regel,

wie Jagd- und Minnebilder in der Alhambra, Porträts türkischer Sultane, haben ihren Ursprung in dem Eindringen fremder Sitte. Selbst in der Architektur können die Araber, der zunächst führende Stamm, nur die dekorativen Teile als ihre Schöpfung in Anspruch nehmen. Wie alle nomadischen Völker entbehrten sie des Sinnes für monumentale Kunst, begnügten sich mit Zelten als Behausung. An diese Zelte, welche den Hauptschmuck durch Teppiche empfingen, wird man erinnert, wenn man die Vorliebe der späteren Architekten für die Bedeckung aller Flächen mit buntfarbigen Ornamenten und ihr Streben gewahrt, durch glänzende teppichartige Flachdekoration die Dürftigkeit der Gliederung zu verhüllen. Von den dekorativen Teilen abgesehen, birgt die arabische Architektur mannigfache, von außen hineingetragene, fremden Kunstweisen entlehnte Elemente in sich. Es kreuzen sich byzantinische und syrische Einflüsse. Die antike Kunst muß zahlreiche Säulen zum Schmucke der neuen Werke hergeben. Selbst die unter den Sasaniden vom 3. bis 7. Jahrhundert aufblühende persische Kunst lieh einzelne Bauformen. Aus diesen vielfältigen Wurzeln entstand ein Stil, der Eigentümlichkeiten genug besitzt, um von den anderen, verwandten Weisen unterschieden zu werden, aber den einheitlichen Ursprung, die organische Entwickelung vermissen läßt.



Fig. 90 a. Kielbogen.

Den ausgiebigsten Gebrauch von dem Lehnsysteme machte der Islam am Anfange seiner Herrschaft. Als er im 7. Jahrhundert in Syrien erobernd eindrang, begnügte er sich nicht, einzelne Bauglieder, das Material für die Prachtmoscheen von älteren Werken zu nehmen, sondern verwandelte einfach byzantinische Kirchen in Moscheen oder übertrug Neuaufführungen byzantinischen Meistern. Auf dem Tempelberge in Jerusalem (Haram-ech-Scherif), da, wo ein Felsen nach jüdischer und mohammedanischer Sage den Mittelpunkt der Erde anzeigt, erhebt sich der Felsendom oder die Omarmoschee (Kubbet-es-Sachra), nach Mekka das höchste Heiligtum der Moslemin. Der später für Templerkirchen vorbildlich gewordene Felsendom bildet ein Achteck (Fig. 89) und wird durch zwei konzentrische Anordnungen von Stützen (abwechselnd Pfeiler und Säulen) in drei Abteilungen gegliedert. Über dem mittelsten Raume wölbt sich, durch eine Mauertrommel vermittelt, eine leichte doppelte Holzkuppel, nach dem Einsturze im Jahre 1022 aufgesetzt. Der Felsendom ist eine byzantinische Schöpfung; gestritten wird nur, ob er aus älterer Zeit stammt, oder ob er auf Befehl des Kalifen Abd-el-Melik (688—691) von einem byzantinischen Künstler erbaut wurde. Das Wahrscheinlichste bleibt ein Neubau. Bei der siebenschiffigen Moschee el-Aksa in Jerusalem dürfte eine byzantinische (dreischiffige) Kirche den Kern bilden; sie ist das Vorbild der Walidmoschee in Damaskus.

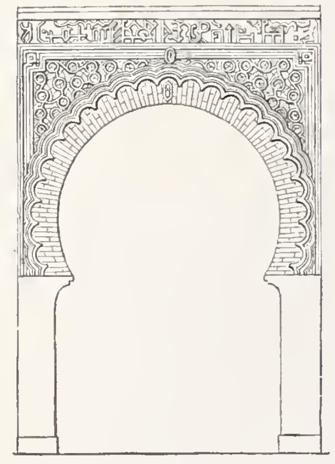


Fig. 90 b. Hufeisenbogen.

Eine geringere Abhängigkeit von älteren Mustern zeigen die Bauten des Islam auf ägyptischem, asiatischem und südeuropäischem Boden. In raschem Sturmlaufe wurde schon im 7. Jahrhundert Ägypten dem Islam unterworfen, eine neue Hauptstadt (Fostât oder Altkairo) gegründet, einige Menschenalter später die Herrschaft der Kalifen abgeschüttelt, ein selbständiges Reich errichtet und das Land besonders unter den Fatimiden zu hoher, langdauernder Blüte emporgebracht. Aus Ägypten holen wir zumeist unsere Kunde von der arabischen Architektur. Auch hier sind die Spitzbogen, die nebst der Hufeisenform und dem bereits im 9. Jahrhunderte die sasanidische Ellipse ablösenden Kielbogen (Fig. 90 a u. b) in jener am häufigsten wiederkehren und geradezu ihr Wahrzeichen bilden, einer älteren (persischen) Kunstweise entlehnt. Sie

haben keineswegs konstruktive Bedeutung, tragen und stützen keine mächtigen Gewölbe, sondern danken der Freude an bewegteren, reicheren Linien und Formen das Dasein. Eine spitzig geschlossene oder unten eingezogene Bogenöffnung beschäftigt die Phantasie länger als ein einfacher Rundbogen. Der auf dekorative Wirkungen gerichtete Sinn äußert sich in gleichem Maße in den Kuppelbauten, in welchen das Streben, die ruhige Fläche durch kleine, farbige, in Licht und Schatten wechselnde, gleichsam angehängte Zierglieder zu beleben, siegreich auftritt.

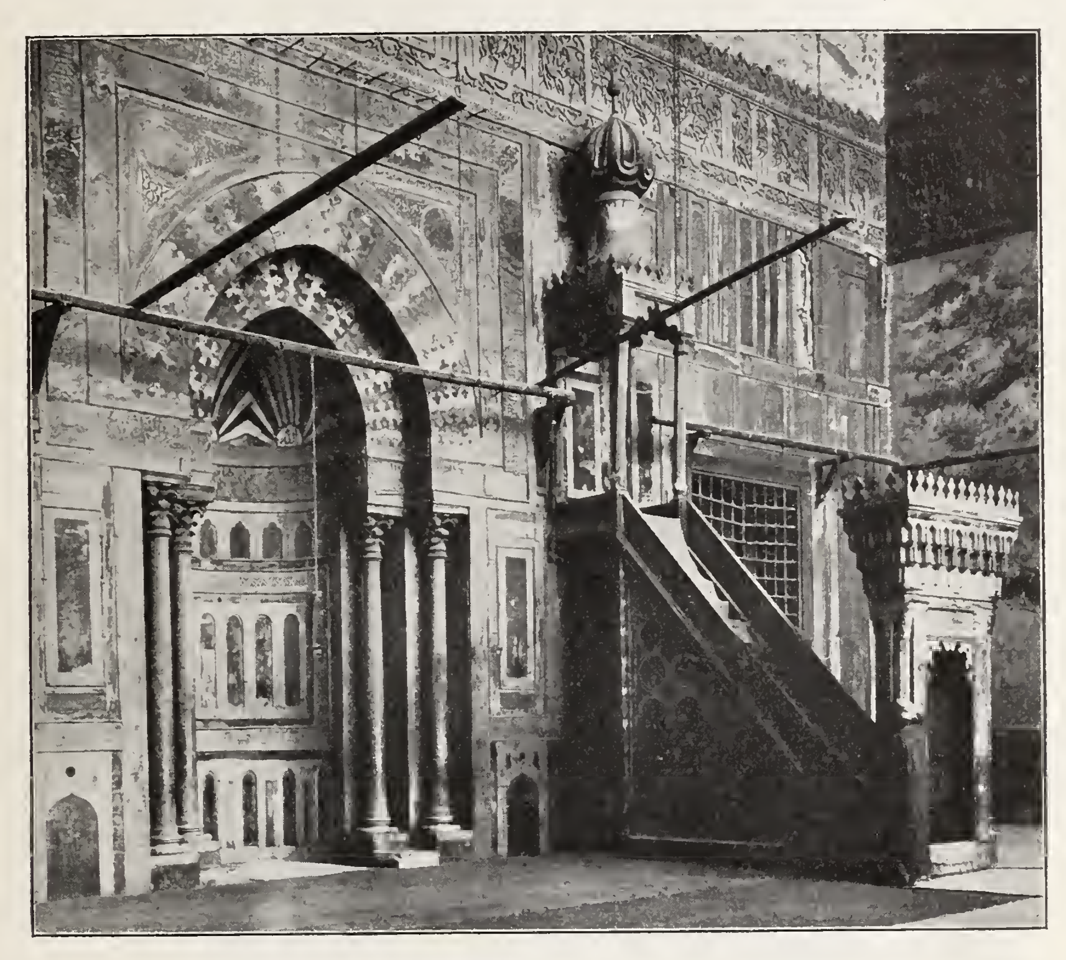


Fig. 91. Die Hassanmoschee in Kairo. Mihrab und Mimbar.

Die im Umfange meistens beschränkte Kuppel ist auf quadratischem Grundrisse errichtet und stimmt in der Hauptsache mit den byzantinischen Anlagen überein; nur werden außen stufenförmige Absätze unter der eigentlichen Kuppelschale als Vermittelung angebracht, und innen die Zwickel, welche den Übergang von der Mauer zur Kuppel bilden, durch kleine, wie Bienenzellen aneinandergereihte, aus Gips oder Holz geformte Hohlkörper geschmückt. Sie erinnern an Tropfsteinbildungen, haben aber gewiß nicht diese zu unmittelbaren Vorbildern gehabt; eher möchte man in faltigen Decken den Ursprung suchen. Auch von der Wand zur flachen Decke leiten häufig Stalaktitengesimse über. Den monumentalsten Eindruck üben die Portalbauten der Moscheen aus, mächtige Nischen, durch eine Halbkuppel geschlossen und die ganze Fassadenhöhe einnehmend. Möglich, daß der altägyptische Fassadenbau hier noch nachwirkte. Fast alle Jahrhunderte des Mittelalters sind in Kairo durch Moscheenbauten vertreten. Sie weichen in der Größe und in den Einzelheiten voneinander ab und lassen sich nicht als Glieder einer längeren

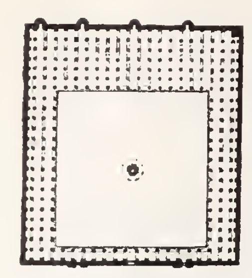


Fig. 92. Grundriß der Amr-Moschee in Alt-Kairo. (Woermann.)

Entwickelungskette auffassen. Die Moscheen bilden überhaupt keine geschlossene Baueinheit, sondern bestehen aus einer Gruppe von Bauten. Der Kern einer Moschee ist der Hof, in dessen Mitte sich der Brunnen für die religiösen Waschungen befindet. Eine gedeckte Halle umgibt ihn. An seiner Ostseite, häufig durch ein Gitter von ihm getrennt, liegt die tiefere, der Breite nach oft durch Säulen oder Pfeiler geteilte Gebethalle; im Hintergrunde derselben die nach Mekka gerichtete Gebetnische (Kibla oder Mihrab), rechts davon die Kanzel (Mimbar, Fig. 91), von welcher die Predigt gehalten wird, und näher dem Hofe zu ein hohes umgittertes Gestell (Dikke), dem von Kanzellen umgebenen Chorraum in der altchristlichen Basilika vergleichbar, von welchem aus ein Vorbeter die Koranverse für die Fernstehenden wiederholte. Noch wären als regelmäßige Teile einer Moscheeanlage die vergitterte Loge und das Grab des Erbauers der Moschee (Maksûra), die Schule (Medresse) und das Minaret zu erwähnen, der Turm mit Galerien zum Abrufen der Gebetstunden, der sich nach oben verjüngt, aus dem Quadrat in das Achteck oder den Zylinder übergeht und auf dem Dache kuppelförmige Knöpfe oder Kegelspitzen trägt.

Wie die durch den Kalifen Walid vollendete Moschee in Medina, ein Musterbau des Islam, so greift auch die Amr-Moschee in Kairo mit Säulenhof und Säulensaal, der bei der 821 begonnenen großen Moschee von Kairowan sich über siebzehn Schiffe erstreckte, augenscheinlich auf Anordnungsgedanken altägyptischer Tempel zurück (Fig. 92). Die seit 643 den Bau ausführenden koptischen Meister entnahmen die Säulen teils antiken, teils byzantinischen Bauten. Bei Benützung eines ähnlichen Grundrisses ersetzte die Moschee Achmed-Ibn-Tulun (877 vollendet) in den Arkaden die Säulen durch Pfeiler, deren Ecken zierliche Viertelsäulen gliedern. Hier waren die Fassaden eigentlich nur Umfassungsmauern, deren Schmuck auf Zinnen und Gipsgitter mit durcheinandergeschlungenen Mustern beschränkt blieb. Nur gegen den Hof zu wurde durch Nischenanordnung eine architektonische Gliederung ebenso schüchtern wie in der Daher- und in der el-Akmar-Moschee versucht. Bei letzterer, deren Fassade aus Haustein statt aus dem in den ältesten Zeiten ausschließlich verwandten Backstein hergestellt ist, tauchen 1125 die ersten Stalaktiten Kairos auf. Die Abklärung und Feststellung der ägyptisch-arabischen Bauformen brachte erst das Zeitalter der Mamelukensultane Mohammed Nasr-ibn-Kalaû'n (1293—1341) und des nicht minder kunstfreundlichen Hassan (1347—1361). Der letztgenannte führte mit seiner 1356—1359 erbauten Hassan-Moschee einen neuen Moscheentypus ein. Gegen den kleinen Lichthof öffnen sich in mächtigen Spitzbogen vier tonnengewölbte Hallen (Liwanen), deren Anordnung die Kreuzform markiert (Fig. 93). An die etwas tiefere Südosthalle mit der Gebetnische stößt die kuppelgewölbte Grabhalle des Erbauers. Haben auch die Anlagegedanken dieser Moschee den Zusammenhang mit altägyptischen Tempeln aufgegeben, so gemahnt doch merkwürdigerweise die massige Einfachheit des Äußeren immer noch an diese Vorbilder. Die hier gewählte Grundrißlösung wurde maßgebend für die Barkûk-Moschee, deren Südosthalle jedoch zur Dreischiffigkeit zurückkehrte. Der Säulenhof kam späterhin zur Geltung bei der 1416 gegründeten Moschee el-Muaiyad in Kairo, deren Äußeres durch den Farbenwechsel der Steinschichten gewinnt.

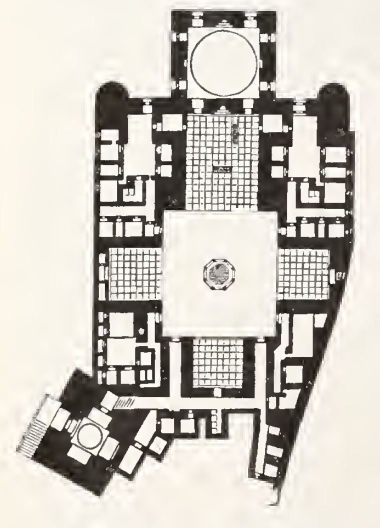


Fig. 93. Grundriß der Moschee des Sultans Hassan in Kairo. (Nach Gayet.)

Seit der Epoche der Ayyubiten (1172—1252) war die Form der in Persien entstandenen Medresse, deren kreuzförmiger Lehrsaal zugleich als Gebetsaal in Verwendung stand, eingeführt worden. Sie erlangte während der zweiten Mamelukendynastie Einfluß auf den Moscheenbau und fand besonders in den stattlichen Grabmoscheen bei Kairo wiederholt Berücksichtigung. Die Kuppel über dem eigentlichen Grabraume beherrscht das Ganze. Seit der



Fig. 94. Grabmoschee des Sultans Kait-Bai in Kairo. Erbaut 1463.

zweiten Mamelukenperiode fehlten bei keiner Moschee das Sebîl, ein nächst dem Eingange liegender Zisternenraum, und über demselben der Kuttâb, eine Elementarschule. Das am meisten gefeierte Bauwerk dieser Art ist die 1463 errichtete Grabmoschee des Sultans Kait-Bai (Fig. 94), der auch im Fayûm eine auf Gewölben über einem Kanal angelegte Moschee, sowie außerdem zahlreiche Profanbauten aufführen ließ. Gerade in seiner Zeit erreichten die Minarets ihre wirklich klassische Form, welche die tartarenmützenartige Kuppelbekrönung aufgab. Das erste Steinminaret Kairos war 1284 an dem Moristan Kalaû'n erbaut worden.

Von den mittelalterlichen Palästen Kairos zeigen die Reste des 1330 vom Emir Beschtak erbauten in dem schmucklosen Mauerwerke große Schlichtheit. Die tiefe Nische der großen Portalanlage an dem Palaste des 1480 verstorbenen Emir Jaschbek Sef ed-Din ist mit Stalaktiten überkuppelt, die sich im Hofe des 1485 auf Befehl des Kait-Bai erbauten Palastes sogar an die Kapitelle der Marmorsäulen des Loggienbaues herandrängen (Fig. 95).

Über die Ausschmückung der Fürstensitze wissen zeitgenössische Gewährsmänner oft Märchenhaftes zu berichten. Der Kalif el-Mutawakkil erbaute nicht weniger als 25 mit fabelhaftem Luxus eingerichtete Schlösser. Die Ausstattung des vor kurzem aufgenommenen Schlosses



Fig. 95. Hof eines Hauses im Quartier Tabbanah (von Kait-Bai 1485 erbaut.)

Koſſeir Amra, das Ahmed, ein Urenkel des Harûn-al-Raschîd, als Badeschloß im dritten Viertel des 9. Jahrhunderts errichten ließ, widerlegt mit ihrem Bilderreichtume schlagend die dem Islam so gern zugeschobene Bilderfeindlichkeit. Im Hauptbaue ist die Dreischiffigkeit mit zwei halbkreisförmig vorrückenden Seitenschiffen gewahrt. Liebes- und Badeszenen, Tänze, Darstellungen eines Baubetriebes, eine Art Totenklage, die Lebensalter und humorvolle Tierbilder mit teilweise packender Natürlichkeit und lebenswahrer Modellierung zieren nebst einem vor 862 entstandenen Bildnisse des Erbauers Wände und Decken. Die Deckeneinteilung (Taf. III) zeigt viel Geschmack und feines Gefühl für die Hervorhebung des Wichtigeren gegenüber dem minder Bedeutenden. Formen und Motive stehen mehr als einmal im Banne späthellenistischer Kunst, der sich noch andere außerhalb des Islam liegende Beziehungen bei-



Deckenmalerei aus dem Kalifenschlosse Kosseir Amra.

Mit Bewilligung der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien nach der Originalaufnahme des Malers Alphons L. Mielich.

Zu Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, 7. Aufl., Bd. II, S. 82

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.



gesellen. Nach dem Zeugnisse arabischer Schriftsteller waren diese Bilder darauf berechnet, in künstlerisch vollendeter Darstellung, in heiteren Farben und lebendiger Bewegung das Schöne zum Ausdrucke zu bringen.

Innerhalb der Kunst des Islam bewahrten die Perser manch selbständigen Zug. Ihre ältesten Moscheen schlossen im Gegensatz zu den arabischen und ägyptischen Anlagen gerade die Mitte des heiligen Raumes mit einer Kuppel ab. Kielbogen und zwiebel- oder birnförmige Kuppeln bürgerten sich nebst glatten Rundminarets seit dem 13. Jahrhunderte immer mehr ein. Als Schmuck der Bauten wurden während des 14. und 15. Jahrhunderts blau in blau ausgeführte Mosaikfliesen bevorzugt. Herrliche Beispiele dieser Dekorationsweise bieten die um 1316 erbaute Grabkapelle zu Sultanieh und die mit byzantinischer Mittelkuppel bedachte Moschee in Taebris (1478). Als besonders eigenartige Schöpfungen der mittelalterlichen Baukunst Persiens fallen die zahlreichen Imamzaddés, die Gräber der heiligen Imame oder



Fig. 96. Grabmal des Imam Mehemed zu Damgan. (Nach Sarre.)

Nachfolger Alis, auf. Den polygonalen oder zylindrischen Baukörper krönt ein spitzes Pyramiden- oder Kegeldach, nicht selten eine Flachkuppel. So das Grabmal des Imam Mehemed zu Damgan (Fig. 96), dessen Inschriftenfries zwischen mäanderartig gemusterten Streifen aus hochkantigen Backsteinen hinläuft. Bei einer dem Irak eigentümlichen Gruppe von Grabmonumenten wachsen die Pyramiden- und Kegeldächer zu schlanken Türmen aus, die schuppenartig mit Stalaktitenbildungen besetzt, riesigen Pinienzapfen gleichen, z. B. das Grab der Zobeïde bei Bagdad. Bei den Moscheen der Seldschuken fällt das Fehlen der Höfe und die hohe Frontwand mit reichgegliederter Portalnische auf. Die vom Baumeister Mohammed ben Chaulan 1220—1221 erbaute Hauptmoschee in Konia ist ein flachgedeckter Betsaal mit fünfzig Säulen und stattlicher Portalnische. Für die Medressen des Seldschukengebietes bleiben der Hof und der bekannte sasanidisch-persische Grundriß in Kreuzform mit durchgehender Wölbung charakteristisch. Dem Reiseverkehre im Oriente dienen die Hane oder Karawansereien, die aus einem großen rings von Galerien und Nutzräumen umgebenen Hofe und aus einem daran anschließenden geräumigen mehrschiffigen Saale, dem gemeinsamen Gastraume, bestehen. 1229 wurde der Sultan-Han (Fig. 97) am Kreuzpunkte der nach Angora, Ladik und Konia führenden Straßen erbaut; sein fünfschiffiger Pfeilersaal mit Mittelkuppel kehrt im Chorasli-Han bei Konia wieder. Von Persien aus ist auch Samarkand beeinflußt, das in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts unter Timur sich zu großer Macht emporarbeitete. Kielbogen, die auf Tambours sitzenden Kuppeln und reicher Fliesenschmuck blau in blau veranschaulichen vortrefflich die Wechselbeziehungen. Das bedeutendste Denkmal ist das an den Wänden mit Jaspis- und Alabasterplatten geschmückte, wohlerhaltene Grabmal Timurs, dessen Medresse Bibi-Chanim (1399) einst wohl die größte Hochschule Zentralasiens war und in der Achtecksform zweier Minarets von der sonst üblichen Bauform abweicht (Fig. 98). Das Grabmal der Schwester Dschuschuk Bika und ihrer Kinder zu Schach-Sinda geht auch von dem quadratischen Grundrisse des Timurgrabmales aus, bildet die Nischen flacher und leitet wieder durch ein Polygon zur Kuppelwölbung über. Die Kunst Indiens zwischen 1206—1526 wird nach der von 1290—1398 herrschenden Dynastie als Patanenkunst bezeichnet, die teilweise das einheimische Alte festhielt und weiterentwickelte, teilweise auf Anregungen aus anderen gleichfalls dem Islam ergebenen Gebieten einging. Beide Richtungen begegnen einander in Dschonpur noch im 15. Jahrhunderte. Der

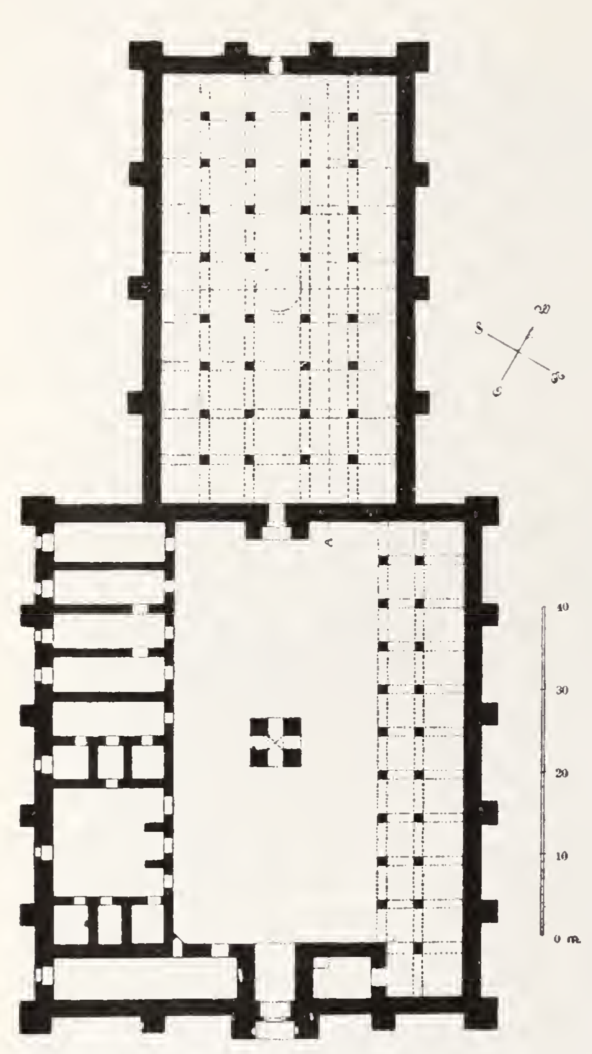


Fig. 97. Der Sultan-Han. Grundriß. (Nach F. Sarre.)

Arkadenhof der Hauptmoschee in Mandu schließt sich ägyptischen Anlagen an. Und die Moschee von Kalburgah (1347—1435), deren Innenraum 76 auf 100 Säulen ruhende Kuppeln decken, steigert in gewissem Sinne die Verwendung des Motives kuppelgewölbter Arkaden im Haupthofe, wie sie auch bei der Grabmoschee des Sultans Barkûk vor Kairo begegnen. Auf dem sonst schlichten Backsteinbaue der Moschee zu Maldah in Bengalen wächst die Flachkuppelzahl auf 385. An dem Grabmale Tughlaks (14. Jahrhundert) fällt die ägyptischem Brauche entsprechende Abschrägung der Mauern auf.

Vermißt man bei den Bauten des Islam nur zu häufig die Klarheit der Anordnung, die Kühnheit der Anlage, so bieten dafür der Glanz und die Pracht der Ausstattung reichen Ersatz. Die dekorative Kunst entbehrt vollständig des plastischen Charakters, wie schon aus dem Mangel an architektonischen, scharf profilierten Gliedern hervorgeht. Der Malerei ist die Aufgabe, die Felder, Füllungen und Flächen zu schmücken, fast ausschließlich übertragen worden.



Fig. 98. Das Äußere der Hauptmoschee Bibi-Chanim. (Schubert-Soldern, Samarkand.)

Die arabischen Maler Ägyptens verstanden sich zwar auch wie die mohammedanischen Perser auf die Wiedergabe von Menschen- und Tierbildern, das Vollendetste und Bleibendste ihrer Leistungen sind jedoch die ornamentalen Muster, die unter dem Namen Arabesken begriffen werden. Dieselben sind aus der Pflanzenranke, in allmählicher Abwandlung des Akanthusblattwerkes bis zum schematischen Zwei- und Dreiblatte, entstanden. Seit dem 12. Jahrhundert wird für den Islam das geometrische Ornament, die Zusammensetzung vielgestalteter Planfiguren, bezeichnend. Diese werden aber nicht in regelmäßigem Wechsel wiederholt; es werden auch nicht, wenn mehrere Figuren in eine größere Fläche eingezeichnet werden, Hauptfiguren von Nebenfiguren unterschieden, die einen den andern untergeordnet. Die Umrisse der Figuren öffnen sich vielmehr gegeneinander, eine Figur geht in die andere über; die Linien, statt sich zu schließen, lenken ab und leiten zu der nächsten Figur, so daß man nie eine einzige fest im Auge behält, stets weiter gewiesen und von dem scheinbar bunten Wechsel der Gestalten ganz gefangen genommen wird. Die Differenzierung des Ornaments läßt jede, selbst beschränkte Fläche

wieder den Grund für kleineres, ausfüllendes Ornament abgeben. Zur Verstärkung und Ergänzung des Eindruckes tritt noch die Farbe hinzu. Wir begegnen keinem einzelnen vorherrschenden Tone, welcher der ganzen Fläche den bestimmten Charakter verleiht, auch nicht der Hebung der Farbentöne durch Kontraste. Gerade so wie die Linien ineinanderfließen, eine Figur mit der anderen sich verschlingt, so ordnen sich auch die verschiedenen Farben nebeneinander, so daß alle gleichmäßig zur Wirkung beitragen, zu einem reichen, harmonischen Ganzen (s. d. Tafel **IV**). Das Auge haftet nicht an einer Farbe, sondern empfängt rasch wechselnde, im ganzen aber gut zusammenklingende Eindrücke. Die Phantasie der Künstler erscheint unerschöpflich in der Erfindung der Arabesken. Nicht nur, daß das lineare Ornament die mannigfachsten Verbindungen eingeht, es werden auch noch die Ranke und stilisiertes Blattwerk zum Schmucke herangezogen und mit jenem verknüpft. Trotz dieser Fülle wird niemals ein Motiv mechanisch wiederholt, auch nicht in den Kleinkünsten und im Kunsthandwerke, wo die Arabeske gleichfalls herrscht, ja oft noch glänzendere Erfolge erzielt, als in der Architektur (Fig. 99).



Fig. 99. Hängelampe aus emailliertem Glas aus der Moschee Sultan Hassan.

b. Sizilien und Spanien.

Von Ägypten drang die arabische Kunst, wie die politische Herrschaft des Islam, nach der Westküste Afrikas, von da nach Sizilien und Spanien vor. Die hier geschaffenen Werke werden gewöhnlich unter dem Namen: Werke des maurischen Stiles begriffen. Von der



Maurische Ornamentik aus Granada.

1—5 Aus dem Löwenhofe der Alhambra. 6—7 Aus dem Saale der beiden Schwestern, ebenda.
8 Wandmosaik aus dem Mirador de Lindaraja.

Nach Uhde, Baudenkmäler in Spanien und Portugal, Verlag von E. Wasmuth in Berlin.

 Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau



Kunsttätigkeit der Araber auf Sizilien geben uns nur schriftliche Berichte und die Nachbildungen und Nachklänge in der normannischen Periode (die Lustschlösser Zisa, Favara, Menani und Kuba) Kunde.

Anders in Spanien, auf dessen Boden die Kunst der mohammedanischen Eroberer durch mehr als sieben Jahrhunderte verschiedene Phasen einer immer anziehenden Entwickelung durchmachte und mit der 719 vom Statthalter Assamah vollendeten Brücke über den Quadalquivir in Cordoba einsetzte. Die erste vom 8. bis zum 10. Jahrhunderte reichende Epoche ist der arabisch-byzantinische Stil des Kalifats; seine großartigste Schöpfung blieb die 786 unter Abdur-rhaman I. begonnene herrliche Moschee von Cordoba, deren Bau unter Hakem II. (961 bis 967) und durch Al Mansor, den Minister Hakems III. (988—1001), weitergeführt wurde.

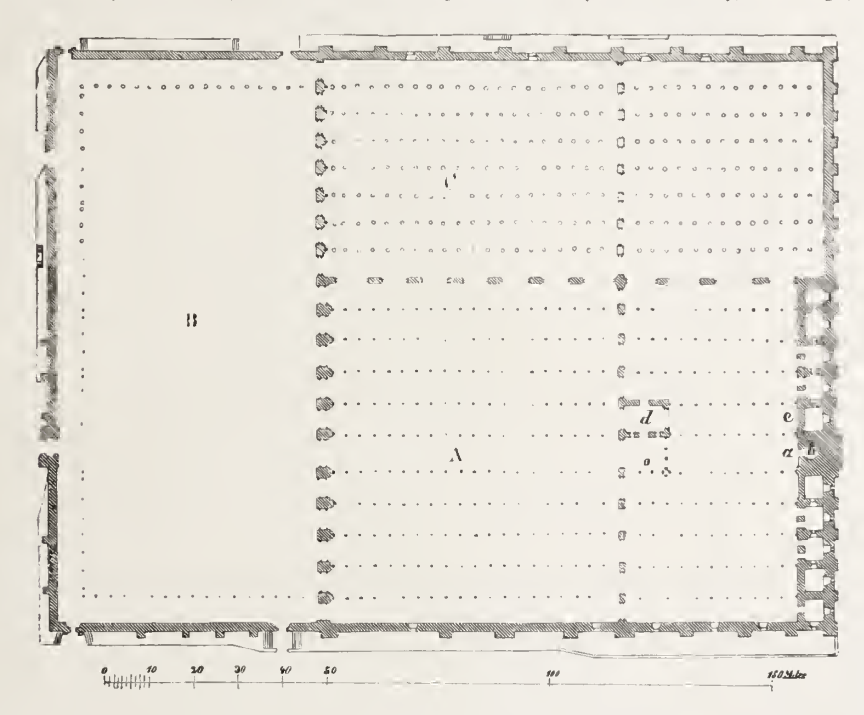


Fig. 100. Grundriß der Moschee von Cordoba.
A. Ursprüngliche Gebethalle. B. Vorhof. C. Erweiterung der Gebethalle. a—b. Kibla.

Die späteren Erweiterungen haben die Symmetrie gestört, doch den ursprünglichen Plan nicht unkenntlich gemacht. An den Vorhof stößt die große, ursprünglich von zehn, später von achtzehn Bogenreihen durchschnittene Gebethalle an (Fig. 100 und 101). Die Säulen, fast alle römischen Denkmälern entlehnt und durch gezackte Hufeisenbogen verbunden, tragen kurze, ebenfalls durch Bogen verbundene Pfeiler, auf welchen die gerade Decke ruht. Der Wechsel von weißen Steinen und roten Ziegeln stimmte vortrefflich zu dem reichen Farbenschmuck, welcher die Wände und Bogen überzog. Die Scheidung der Anlage in Hof, Säulensaal und das hinter letzterem liegende Allerheiligste macht den Zusammenhang mit Anordnungsgedanken ägyptischer Tempel augenfällig. Die Herübernahme der Säulen von antiken Denkmälern und der vielleicht persischen Vorbildern entlehnte Hufeisenbogen deuten gleichfalls auf einen noch nicht hohen Grad baukünstlerischer Selbständigkeit. Einzelheiten des Allerheiligsten der Moschee in Cordoba klingen auch in der Ausführung der noch vor 1150 erbauten Synagoge zu Toledo nach.

Während der Epoche romanischer Kunstübung blühte in Südspanien der mohammedanisch-maurische Stil. Ihm gehören mehrere interessante Tor- und Turmbauten an, so die eigen-

artige, noch vor 1085 aufgeführte Puerta del Sol (Fig. 102) und die unter Alfonso VI. errichtete Puerta di Bisagra in Toledo, der berühmte Glockenturm Giralda neben der Kathedrale in



Fig. 101. Moschee zu Cordoba.

Sevilla, den Abu-Jussuf-Yacub neben der ehemaligen Moschee 1196 angeblich durch den Meister Jáber errichten ließ, der Goldturm in Sevilla und die Türme S. Roman und Tomé in Toledo, welch letztere in den Minarets von Blidach und Tlemen in Afrika ihre Gegenstücke finden sollen. Als „geistreich kühnes Kabinettstück arabischer Konstruktion“ preist Justi den

merkwürdigen Zentralbau der Eremita del Cristo de la Luz in Toledo, eine kleine Moschee des 11. Jahrhunderts; an den Säulen fällt die rohe Nachbildung römischer Muster, an dem Chore, welchen die 1186 in den Besitz des Gotteshauses gelangenden Templer anbauten, die Fortdauer maurischer Stilformen auf. Hier überrascht auch die ungemein feine Schichtung des Backsteinmateriales, das bei all den genannten Toledaner Bauwerken sehr wirkungsvoll, bei den sonst aus Bruchstein aufgeführten Türmen S. Roman und Tomé auffallenderweise zur Eckaufmauerung verwendet ist. An dem Äußern der als stattlicher Vierungsturm ansteigenden Giralda mit Ein-



Fig. 102. Puerta del Sol in Toledo.

lagen aus glasierten Tonplättchen in den Netz- und Rautenmustern zeigt maurische Flächendekoration bereits hohe Meisterschaft. Die maßwerkartige Flächenteilung der spanischen Backsteinbauten wird aus hochkantig gestellten Ziegeln ganz in der Technik des Maurers hergestellt und neuerdings durch den Hinweis auf die Ähnlichkeit mit datierten armenischen Werken des 12. Jahrhunderts aus den nie unterbrochenen Beziehungen zwischen Abend- und Morgenland erklärt. Die Blüte maurischer Kunst brachte auch der Backsteinverwendung neuen Aufschwung.

Die künstlerisch vornehmsten Leistungen bot die Eigenart der Mauren in den Bauten des arabisch-granadischen Stiles, die vom 13. bis zum 15. Jahrhundert entstanden. Seine Glanz-

schöpfung ist die Alhambra in Granada, 1248 von Ibn-l-ahmar begonnen und im 14. Jahrhundert von Jussuf I. und Mohammed V. aufs prächtigste ausgestattet; erst im 15. Jahrhundert fanden die Arbeiten ihren Abschluß.

Das Lustschloß der Beherrscher von Granada, nach der roten Farbe des Gesteins Alhambra benannt, zeichnet sich nicht durch die Größe der Anlage oder durch Großräumigkeit und monumentale Ausstattung aus. Die Fülle und die Schönheit des farbigen Ornamentes, welches alle Flächen bedeckt, die Verteilung der Räume, der reizende Wechsel der Höfe und Hallen umkleiden den Bau mit poetischem Schimmer und haben in unserer Phantasie die Alhambra zum idealen Schauplatze eines träumerischen, dem Gesange, der Liebe und dem Ritterdienste gewidmeten Genußlebens geschaffen. Das Festhalten an den orientalischen Sitten gibt sich in der Betonung der Höfe kund, welche den Mittelpunkt der architektonischen Anlage bilden. Um den Myrtenhof (Alberca), ein langgestrecktes Viereck, gruppieren sich Säulenhallen, die jetzt zerstörte, einst überaus prächtige Moschee, die Bäder und der gewaltige, vorspringende viereckige Turm, in welchem sich der „Saal der Gesandten" befindet. Seine Ausschmückung ist ein wahres Wunderwerk maurischer Kunst, die auch das herrliche Tor der Sala della Barca unvergleichlich zu zieren wußte. Einen zweiten Mittelpunkt bildet der Löwenhof, nach dem auf zwölf plumpen Löwen ruhenden Bassin so benannt (Fig. 103). Eine leicht gefügte Säulenhalle schließt ihn ein; östlich liegt der Saal des Gerichts (1377), an einer der Langseiten die Halle der Abeneerragen, deren ritterliches Geschlecht hier um 1480 ermordet wurde, an der anderen die Halle der zwei Schwestern (1350 bis 1400). Die üppige Schönheit der farbenreichen Dekoration, namentlich in diesen beiden Hallen, spottet jeder Beschreibung und läßt das dürftige Material, die Flüchtigkeit der Ausführung vergessen. Geradezu ein poetischer Reiz verklärt die so überaus stimmungsvolle Nische der Lindaraja. Wie in den sizilianischen Lustschlössern, so beherrscht auch hier der Gedanke, mit feiner Abstufung der Raum- und Lichtverhältnisse aus der Lichtfülle des Hofes durch den Schatten luftiger Säulenhallen in das geheimnisvolle Dunkel der durch schmale Vorräume zugänglichen Haupträume zu gelangen, die ganze Anordnung der Anlage. Zur richtigen Würdigung des Bauwerkes muß hervorgehoben werden, daß die Bogen, z. B. im Löwenhofe, nicht auf den Säulen ruhen, also keine konstruktive Bedeutung haben, sondern nur zur zierlicheren Füllung und zum Abschluß des Raumes zwischen je zwei Säulen dienen. Auch die Säulen selbst, bald einzeln, bald zu zweien (gekuppelt) aufgestellt, dünn und schlank, mit einem aus verschlungenen Blättern gebildeten Kapitell bedeckt, sind mit Rücksicht auf die geringe Last, die sie zu tragen haben, und auf den leichten, anmutigen Charakter der ganzen Anlage geschaffen worden. Die Alhambra ist das jüngste Werk arabischer Kultur in Europa. Die wuchtige Kraft, welche den Islam in raschem Laufe nahezu die Weltherrschaft erstürmen ließ, ist verschwunden eine satte Bildung, die sich des Lebensgenusses und des üppigen Reichtums erfreut und bei der Ausschmückung der heimischen Stätte vor allem den sinnlichen Reizen huldigt, war an ihre Stelle getreten. So spiegelt sich in dem köstlichen Lustbau der Alhambra das Schicksal der arabischen Kulturwelt wieder. Denselben Anlagegedanken wie die Alhambra folgt das ihr gegenüberliegende, dem 14. Jahrhundert entstammende Schloß Generalife mit seinen hohen Türmen, Bogenhallen und dem köstlichen Hofe.

Die Anordnungsideen kennzeichnen bei beiden Werken die ganze künstlerische Höhe der Errichtung maurischer Fürstensitze. Graziöse Schlankheit beherrscht die Bildung der Säulenschäfte und Kapitelle, deren Zierdetails überquellender Reichtum an Motiven und die feinfühligste Formenbehandlung auszeichnen. Der mit zahlreichen Zacken besetzte und mit Ornamenten übersponnene Rund- oder Hufeisenbogen dient nicht als Mauerträger, sondern nur als eingespanntes Füllwerk. Die anfangs einfache Holzdecke ist mit immer reicherer Verwendung zart gegliederter

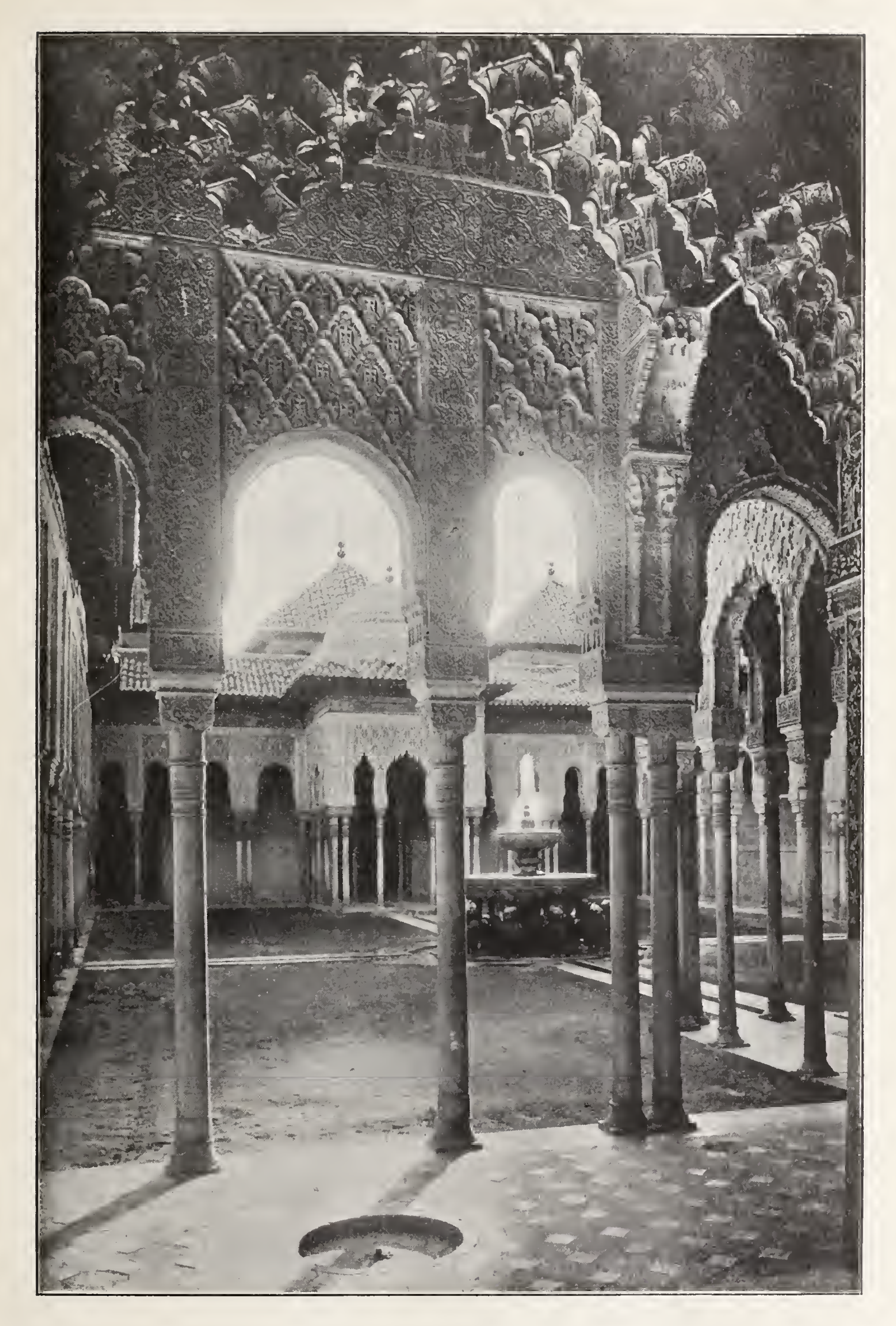


Fig. 103. Die Alhambra zu Granada. Der Löwenhof.

Zierformen, die in feinem Gips aufgedrückt sind, in phantastische Stalaktitenwölbungen übergegangen. Die Wände werden nach orientalischem Baubrauche mit glasierten Platten bekleidet, deren flachgehaltene, vorwiegend geometrisch charakterisierte Ornamente in blühendster Farbenpracht erglänzen. Nur ganz ausnahmsweise sind im Gerichtssaale der Alhambra vielleicht unter Zuziehung ausländischer Meister Szenen des höfischen Lebens — in Temperafarben auf Pergament gemalt — als Wandschmuck angeordnet.



Fig. 104. Der Gesandtensaal des Alcazar in Sevilla. (Junghändel.)

Als ein bis ins 16. Jahrhundert sich erstreckender Ausläufer des arabisch-granadischen Stiles gilt der maurische oder spanisch-afrikanische Stil, dem die überaus kostbare Ausstattung der vielgenannten Capella Villaviciosa mit ihren in maurische Ornamente einbezogenen gotischen Inschriften von 1409 angehört. Fast der gleichen Zeit entstammt das unter Enrique II. († 1379) errichtete Haus der Mesa in Toledo mit seinem Prachtsaale; die aufs reichste gezierte Holzdecke ist ein ganz besonders schönes Beispiel der sogenannten, auch in der Alhambra begegnenden Artesonádo-Decken. Die hervorragendsten Bauwerke dieser Stilspielart sind der

Alcazar und die Casa de Pilatos in Sevilla. Der erstere ist ein bis 1197 zurückreichender Bau, dem König Peter der Grausame von Kastilien von 1354—1356 seine heutige Gestalt gab. Die Fassade erhielt eine von maurischer Baugepflogenheit abweichende, auffallend reiche Gliederung. In dem prächtigen Jungfernhofe überrascht die ziemlich strenge Nachbildung antiker Kompositakapitelle an den schlanken Marmorsäulen. Auch an den Säulen der Arkade des Gesandtensaales (Fig. 104), über dessen Wände die reichsten Formen maurischer Zierkunst fluten, finden sich Nachklänge der Antike. Anheimelnde Wohnlichkeit atmen die Zimmer des Fürsten und der Infantin, die an Pracht der Ausstattung der Schlafraum des Königspaares erheblich übertrifft. Wie an diesem nicht mehr hauptsächlich unter maurischen Fürsten entstandenen Baue so entfaltete sich der ganze Reichtum des maurischen Schmuckstiles bei dem 1533 vollendeten sogenannten Hause des Pilatus noch einmal in glänzender Weise. In der vielleicht den ältesten Bauteil bildenden Kapelle treten spätgotische Elemente ganz unverkennbar zutage. Überaus fein ist die Anordnung des zweiten Palasthofes.

Die Herrschaft der Araber im südwestlichen Europa bedeutet nur eine kurze Episode in der Geschichte arabischer Kultur, die Kunsttätigkeit der Mauren ist einem flüchtigen Traume vergleichbar. Unsterblichkeit wahrte sich nur die Arabeske, welche in dem ornamentalen Hausrat Europas eine bleibende Stätte fand. Die Arabeske entstammt dem innersten Volksgeiste der Moslemin und konnte daher wie alles, was einmal wahrhaftig gelebt hat, nicht mehr spurlos vergehen.

---

3. Karolingische Kunst.

Die christlichen und mohammedanischen Orientalen durften uns Nordländer in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters mit Fug und Recht Barbaren schelten; denn wir brachten, als wir in das Weltreich der Kunst eintraten, zunächst nur einen kärglichen Einsatz mit. Was wir als Eigentum besaßen, die feurige Hingabe an die christlichen Lehren, den tief in die Sache eindringenden Sinn, das rege Naturgefühl, die unerschrockene Wahrheitsliebe konnte anfangs gar nicht zur Geltung kommen. Den Vorzügen der alten Kultur, den abgeschliffenen Formen, dem ausgebildeten Handwerke vermochten wir nichts Ähnliches entgegenzustellen. Als daher die Römer nach dem Norden Kolonien aussandten und hier Städte anlegten, wurde keine Verschmelzung der römischen Kunst mit einer heimischen Weise versucht; es entwickelte sich vielmehr wie auch auf Spaniens Boden eine römische Provinzialkunst, derber, gröber in den Formen, ärmlicher im Materiale als die Kunst in der Hauptstadt, aber in den Wurzeln, in den Grundzügen mit ihr zusammenfallend. Immerhin sproßte in den römischen Pflanzstätten Galliens, Britanniens und Germaniens während der Kaiserzeit eine Kultur empor, deren Reichtum und Tüchtigkeit uns noch heute in den Funden in der Erde und selbst in einzelnen Bauresten überraschend entgegentritt. Welchen prächtigen Eindruck mußte nicht z. B. Trier mit seiner Basilika, seinem Amphitheater, Palaste und Stadttore üben! Leider fehlte dieser Kultur, um sie zu vollem Gedeihen zu bringen, die Stetigkeit der Entwickelung. Nach den Stürmen der Völkerwanderung galt es, beinahe überall von neuem wieder zu säen.

Am raschesten hob sich die Kunstübung im Bereiche der Langobardenherrschaft. Schon im 6. Jahrhundert wurde das Maurergewerbe von Genossenschaften (magistri comacini) betrieben, was — augenscheinlich übertrieben — mit einer längeren Übung und reichen Ausbildung des ersteren in Beziehung gesetzt wurde. Aus der gleichen Zeit erfahren wir von der Errichtung von Kirchen und Palästen (P. der Theodelinde und des Berthari in Pavia, des Luitprand in Olona) und von der Ausschmückung der letzteren durch Wandbilder. Auch die

Kirchen erfreuten sich reicher Begabung mit Goldarbeiten und Elfenbeinwerken (Domschatz zu Monza, Elfenbeintafel des Herzogs Pemmo in Cividale und andere). An dieser Tätigkeit hat aber der Langobardenstamm nur einen geringen Anteil; das Verdienst gebührt vielmehr den alten Bewohnern des Landes, welche auch unter der Langobardenherrschaft in den Städten ansässig blieben und hier die römische Kunstbildung fortpflanzten. Nur in den Ornamenten kommt ein fremdartiger, nordischer Zug zum Vorschein. Altchristlichen Symbolen und byzantinischen Ziermotiven gesellt sich ein langobardische Arbeiten besonders kennzeichnendes Flechtornament bei, welches namentlich dreisträhnige Bänder um- und durcheinander zieht und den auch bei anderen



Fig. 105. Ziborium des h. Eleucadius. S. Apollinare in Classe bei Ravenna.

nordischen Völkern begegnenden Formen sich nähert. Ebenso germanisch ist die Ausführung des Flachreliefs; ihre Technik weist auf einen Zusammenhang mit der Holzschnitzerei, insbesondere mit der Kerbschnittmanier hin, reicht aber für die künstlerische Bewältigung der noch recht roh bleibenden Figuren nicht aus. Diese Verzierungsweise überdauerte den Untergang der Langobardenherrschaft und erhielt bei der Ausstattung von Ziborien, Chorschranken, Säulen und anderen Gegenständen sich als ein Nachhall germanischen Geistes in der Plastik Italiens lange lebendig. Denn trotz der beschränkten Anzahl der Motive wußte feiner Geschmack für Harmonie und Symmetrie der Dekoration stets neue Abwandlungen zu erzielen und wirkungsvoll zu gestalten. In Cividale, Grado, Ravenna (Ziborium des heil. Eleucadius in S. Apollinare in Classe, Fig. 105), Friaul, Aquileja haben sich verschiedene Werke dieser Art erhalten. — Langsam hebt

sich die Kunsttätigkeit unter den Franken während der stürmischen Herrschaft der Merowinger. Von ihrer Kunst ist nur wenig auf uns gekommen; ein Beispiel ihrer Dekorotionsweise bietet Fig. 106. Doch haben sich Nachrichten von zahlreichen und ausgedehnten Kirchenbauten, bei welchen frühzeitig auch die Kreuzform auftaucht, und von malerischer Ausschmückung der Kirchen erhalten. Die Unterscheidung der heimischen Bauweise, welche Holz oder kleine Bruchsteine verwendet, von dem römischen Quaderbau deutet jedenfalls auf ein geschärftes Auge, auf einen erwachenden Kunstverstand hin. Die Fischvogelinitialen merowingischer Buchmaler, welche an die später noch von Kopten und Armeniern gebrauchten Kunstformen anklingen, deuten auf Wechselbeziehungen zum Oriente. Die rühmende Erwähnung von Goldschmieden beweist die Freude an reichem Schmucke. Eine große Sauberkeit der Arbeit spricht in der Tat aus den Goldgeräten (Schwertknöpfen, Spangen) aus dem Grabe des Königs Childerich I. (457—481) bei Tournay, welche mit Glasflüssen eingelegt sind und Emailwerke nachahmen. Sie bilden mit den Lichterkronen des westgotischen Königs Reccesvinthus (649—672) die wichtigsten Proben der Kleinkunst aus der merowingischen Periode, für welche die oftmalige Verwendung des



Fig. 106. Merowingischer Sarkophag in der Peterskirche in Moissac.

Zellenglasemails und eine bestimmte Fibelform geradezu charakteristisch werden. — Unter den Westgotenkönigen Spaniens wird Wamba wegen seines Kunstsinnes gerühmt, dem besonders Toledo seine Verschönerung und Befestigung zu danken hatte. Schon im Jahre 619 trat das Konzil von Sevilla nicht nur für die Wiederinstandsetzung zerstörter Gotteshäuser, sondern auch für die würdige Erhaltung neuerrichteter Kirchen und Klöster ein, deren kostbare Marmortäfelungen Gegenstand ausgesprochener Bewunderung waren. Als spärliche Überreste der im Norden durchgebildeten westgotischen oder lateinisch-byzantinischen Kunstweise gelten die schlichte Basilika San Millan de la Cogulla zu Suso mit ihren plumpen Säulen und Hufeisenbogen und die gleichfalls basilikale Eremita de San Juan Bautista zu Baños (Fig. 107). Bei letzterer lassen der maurische Hufeisenbogen des Altarraumes, die Kerbschnittmanier der Friese und die Nachbildung römischer Kompositasäulen ein ganz merkwürdiges Ineinandergreifen verschiedenartigster Kunstformen feststellen. — Stetiger tritt uns die Kunstentwickelung auf angelsächsischem Boden entgegen, wo namentlich die seit Gregor dem Großen unterhaltenen Beziehungen zu Rom auch auf die Kunstpflege Einfluß übten, wie Nachrichten über die 590 erbaute Kirche in Canterbury zweifellos bestätigen. Ihre fast quadratischen Anbauten neben der Fassade, von denen der eine sicher ein Turm war, scheint auf den kleinasiatischen Basilikentypus zurück-

führbar; für eine Basilika des 4. Jahrhunderts in Silchester, deren Grundriß jenem von Begetjö Kosu nahestehen soll, mag gleichfalls eine Fühlung mit dem Oriente maßgebend gewesen sein. Die Wanderung ägyptischer, syrischer und kleinasiatischer Mönche nach dem Westen, die so lange dauernde unmittelbare Verbindung Irlands mit den Klöstern des Orients begünstigte eine solche Vermittelung, die bereits 667 dazu führte, daß der aus einem Kloster in Tarsos stammende Theodoros den erzbischöflichen Thron von Canterbury bestieg. Das um 670 bei der Mündung des Flusses Were angelegte Kloster des heil. Petrus besaß schon eine



Fig. 107. Inneres von S. Juan Bautista zu Baños. (Junghändel.)

aus Steinen aufgeführte Kirche. Für andere Orte sind nach guten Baubeschreibungen Stützenwechsel, Emporenanordnung und Vierungstürme frühe sicher erweisbar. Wandmalerei und Handschriftenausstattung erfreuten sich emsiger Pflege. Bereits im 7. Jahrhundert scheint eine feste Regel für die Aufstellung der Bilder in Kirchen bestanden zu haben.

Erst in der **karolingischen** Periode, nach der Mitte des 8. Jahrhunderts, beginnt im Norden eine reiche Tätigkeit, die ihren Mittelpunkt überwiegend an dem Hofe Karls des Großen findet. Zu einem selbständigen freien Auftreten der germanischen Phantasie fehlte zunächst noch die Kraft. Die hervorragenden Förderer und Träger der Bildung waren ver-

schiedenen Stämmen und Ländern entsprungen. Gemeinsam war ihnen, wie die Kenntnis der lateinischen Sprache, so die hohe Verehrung der römischen Literatur. Dieses internationale Band erwies sich zunächst stärker als die nationale Besonderheit und gab dem Geistesleben seine bestimmte Richtung. Ebenso mußten die byzantinischen Hofsitten als Muster angerufen werden, als unter Kaiser Karl dem Kahlen der fränkische Hof auch im äußeren Gepränge das alte Kaisertum nachzuahmen versuchte. Die Blicke der karolingischen Kunst sind gleichfalls auf die ältere römische und altchristliche Kultur zurückgelenkt. Italien liefert nicht bloß Baumaterial und Schmucksachen, sondern auch künstlerische Anregungen und Muster. Byzanz endlich übt Einfluß auf die zeremonielle Tracht und sendet Werke des Kunsthandwerkes und der Luxusindustrie. Das bedeutendste Denkmal der karolingischen Kunst ist die von Kaiser Karl dem Großen 796 gestiftete und 804 geweihte Palastkapelle (jetzt Münster) in Aachen (Fig. 108, 109). Mag auch die oft angerufene Ähnlichkeit mit San Vitale in Ravenna nicht durchschlagend sein, der Plan und die Anordnung von einem selbständig denkenden Baumeister (einem erst in späterer Zeit genannten, sonst unbekannten Meister Otto aus Metz?) herrühren: die Verwandtschaft mit älteren italienischen Zentralanlagen, z. B. dem sogenannten alten Dome in Brescia, bleibt bestehen. Eine Vorhalle, mit zwei Rundtürmen zur Seite, führte in das Innere, das als ein achtseitiger Kuppelraum, von einem sechzehnseitigen zweigeschossigen Umgange umschlossen, entworfen wurde. Das untere Geschoß ist, dem Wechsel der quadratischen und dreieckigen Felder im Grundrisse entsprechend, mit Kreuzgewölben und dreiseitigen Gewölbekappen eingedeckt. Das obere lehnt sich in steil aufsteigenden Tonnengewölben an den Kuppelraum an und öffnet sich gegen denselben in hohen Rundbogen, welche durch ein Doppelpaar von Säulen — die unteren von den oberen durch ein Gesims getrennt, die oberen, wie im Pantheon, an die Leibung der Bogen unmittelbar anstoßend — gestützt erscheinen. Außen entbehrte der Bau beinahe jeglichen Schmuckes. Die große Nische an der Eingangsseite, die schmalen Pfeiler mit

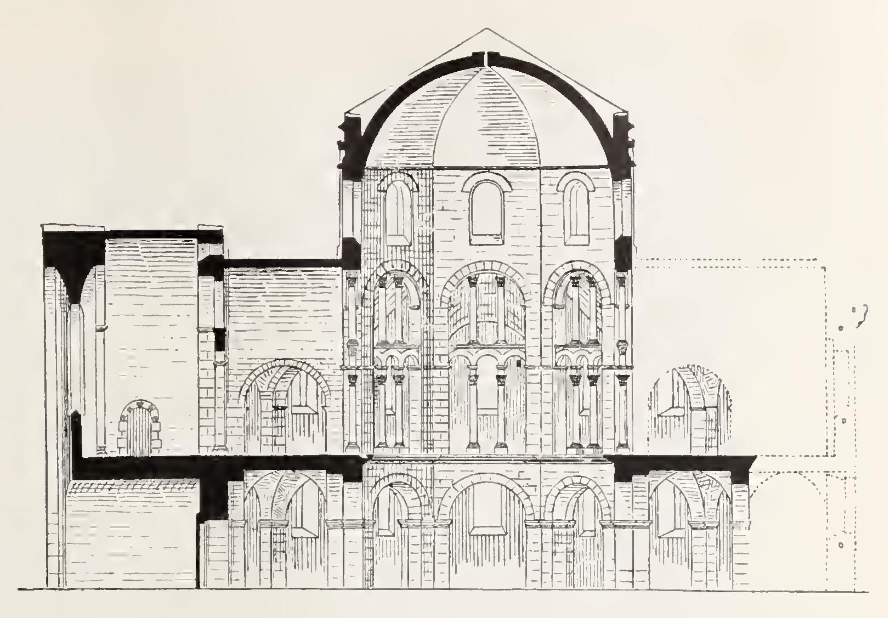


Fig. 108. Palastkapelle Karls des Großen in Aachen. Längenschnitt.

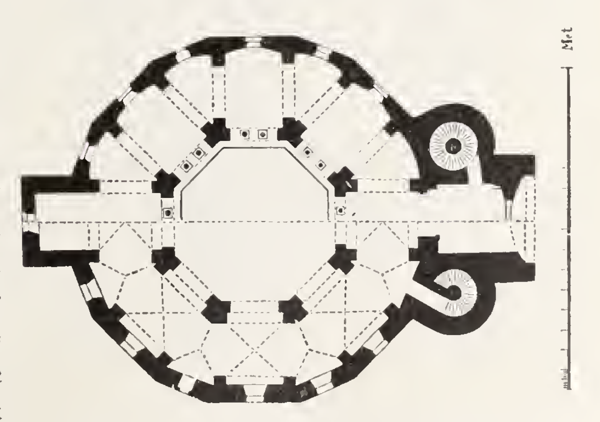


Fig. 109. Palastkapelle in Aachen. Grundriß.

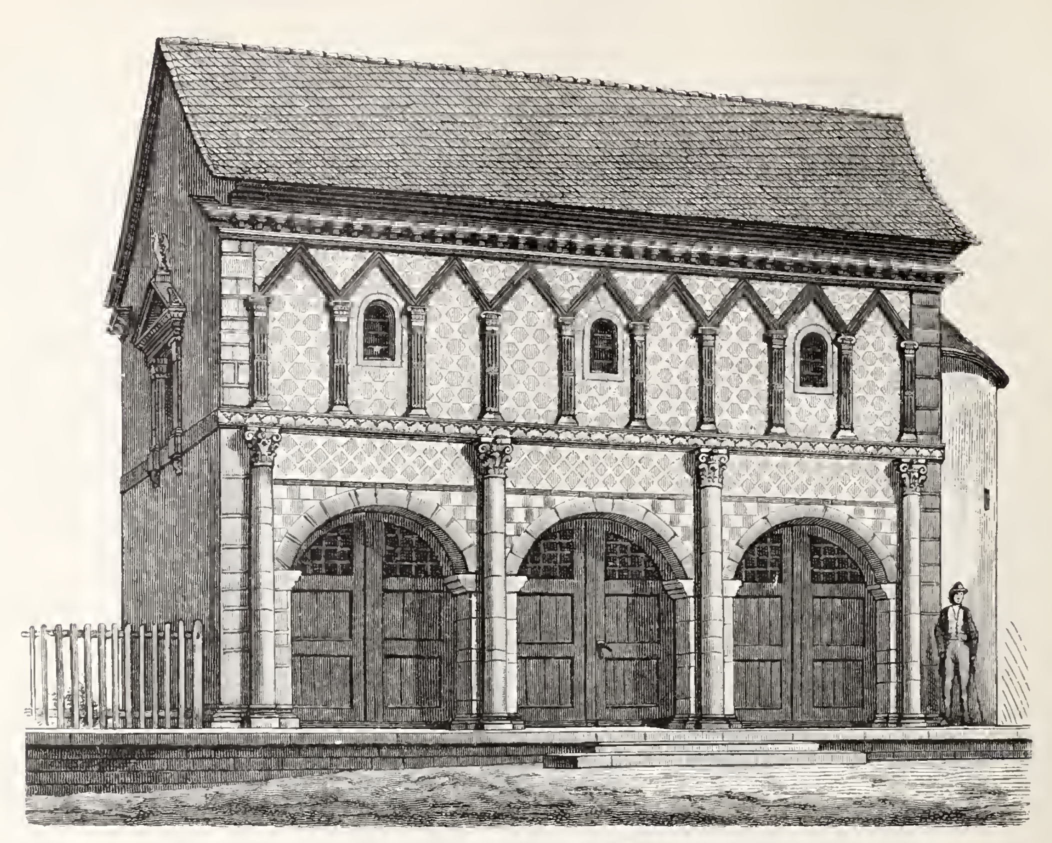


Fig. 110. Kloster zu Lorsch. Eingangstor.

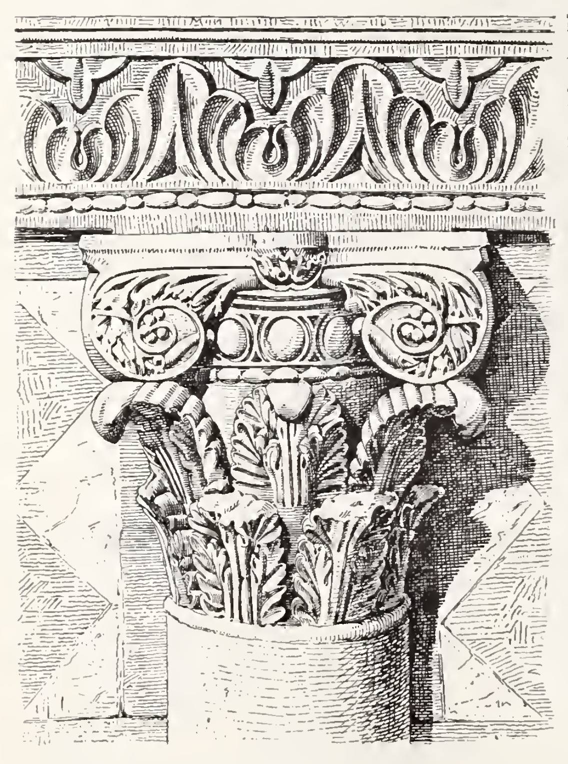


Fig. 111.
Detail vom Eingangstor des Klosters zu Lorsch.

den korinthischen Kapitellen an der Kuppelmauer sind die einzigen wirksamen Unterbrechungen der Mauermasse. Innen dagegen trugen Mosaikgemälde in der Kuppel, noch erhaltene, kunstvoll gegossene Gitter im oberen Umgange und die reichen (antiken Bauten entlehnten?) Säulenkapitelle zu einem glänzenden Eindrucke bei. Die Aachener Palastkapelle wurde mehrfach nachgeahmt, so z. B. in Nymwegen, Diedenhofen, in Ottmarsheim bei Mülhausen im Elsaß, einer Benediktinerinnenkirche aus dem 11. Jahrhundert; insbesondere fand das Motiv der aufeinandergestülpten Säulen als Bogenfüllung eine weitere Verbreitung (Essen, Maria im Kapitol zu Köln). Doch lag dem Aachener Münster kein fruchtbarer Gedanke zugrunde, den die spätere Kunst weiter hätte entwickeln können. Wie der Kaiser vor allen Zeitgenossen durch die Größe seines Herrschergeistes strahlt, so überragt auch sein Bau noch auf lange hin die Leistungen nordischer Künstler. Nicht darauf soll Gewicht gelegt werden, daß so viele Einzelglieder und

Schmuckteile aus älteren italienischen Werken (Rom und Ravenna) über die Alpen gebracht wurden, um den engen Zusammenhang mit der altchristlich-römischen Kultur zu beweisen, wohl aber auf die geschickte, von klarem Verstande zeugende Behandlung des Bautypus, welche eine mechanische Kopie ausschließt und umfassende Kenntnis aller technischen Fragen des römisch-altchristlichen Gewölbebaues verrät. Noch aus einem anderen, freilich kleineren Werke spricht die Begeisterung für die vergangene Kunst. Die Torhalle in Lorsch (Fig. 110), der Überrest einer 774 in Gegenwart Karls des Großen und seiner Gemahlin Hildegard geweihten Kirchenanlage mit Vorhalle und Atrium, offenbart in den Maßverhältnissen und in der Zeichnung der Säulen (Fig. 111) und Pilaster das Studium der Antike. Nur in den Giebeln (statt Bogen) über den oberen Pilastern und in dem Farbenwechsel der roten und weißen Quadersteine an der Fassade klingt die heimische Weise an. Die merowingische Taufkirche in Poitiers

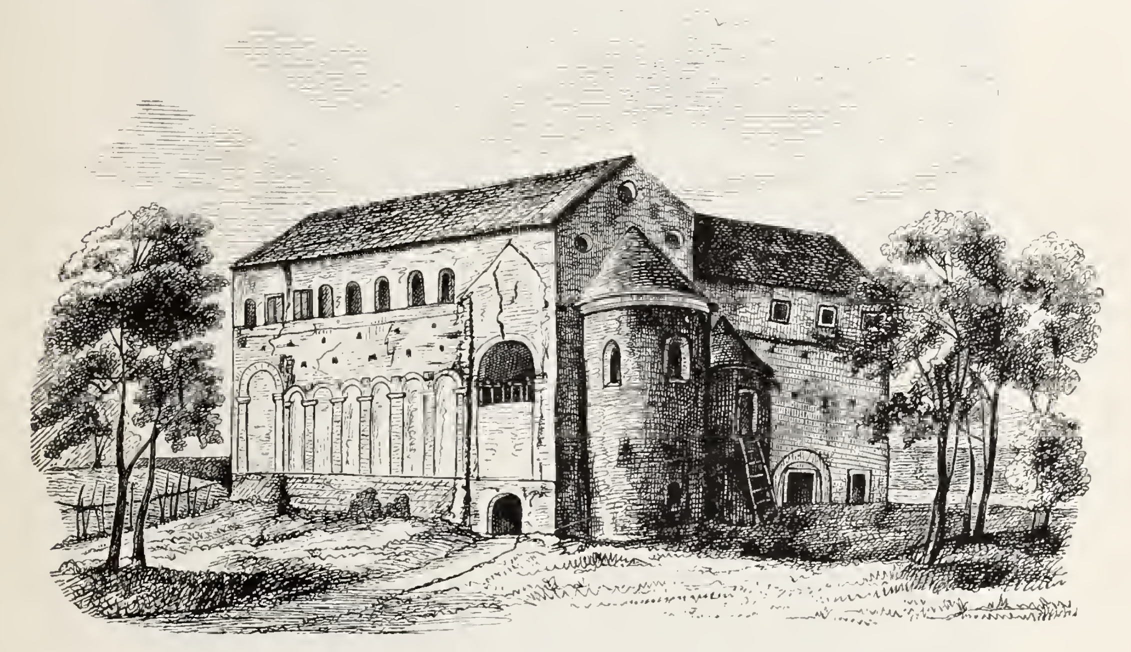


Fig. 112. Ansicht der Einhard-Basilika. (Klosterruine Steinbach.)

z. B. zeigt, nur roher und unregelmäßiger, den Schichtenwechsel verschiedenfarbiger Steine; an angelsächsischen Bauten kehrt die Vertretung des Bogens durch spitze Giebel öfter wieder. Aber auch diese heimischen Motive gewinnen in Lorsch eine kunstreichere Gestalt.

Neben diesen Schöpfungen, welche besonderen günstigen Umständen den Ursprung verdanken, bestand die Kirchenanlage nach dem Muster der altchristlichen Basiliken als Regel aufrecht. Reste haben sich von den beiden Stiftungen Einhards, von den Kirchen in Michelstadt (Steinbach) im Odenwalde (Fig. 112) und Seligenstadt erhalten; ihnen schließen sich die ältesten 836 geweihten Teile von St. Kastor in Koblenz und die Michaelskirche auf dem heiligen Berge bei Heidelberg (883) an. Viereckige Pfeiler trennen die Schiffe, an welche ein Querhaus mit drei Apsiden sich anschließt, so daß der Grundriß die Form eines Kreuzes (T) zeigt. Eine merkwürdige Klarheit und Schärfe offenbaren die Abmessungen der einzelnen Teile, eine große Tüchtigkeit die technische Arbeit. Wenn Ziegelbrand, Mörtelbereitung, überhaupt das ganze Mauerwerk die lebendige Fortdauer römischer Überlieferungen verraten, welche in Michelstadt auch an den Profilierungen der Pfeilerkämpfer und Basen ersichtlich sind, so zwingt die wohl überlegte Raumanordnung zu der Schlußfolgerung auf eingehende theoretische Studien.

Die Hauptrolle in der Baubewegung der karolingischen Periode fällt den Klöstern zu. Sowohl in Frankreich (Centula oder S. Riquier, Fontanellum oder Vandrille und andere) wie in Deutschland erstanden zahlreiche Benediktinerklöster, die bei rasch wachsendem Reichtum nicht zögerten, die ursprünglichen Notkirchen in stattlichster Weise umzubauen. An sie knüpft sich vorzugsweise der Fortschritt in der Architektur vom 9. bis zum 11. Jahrhundert. Von den

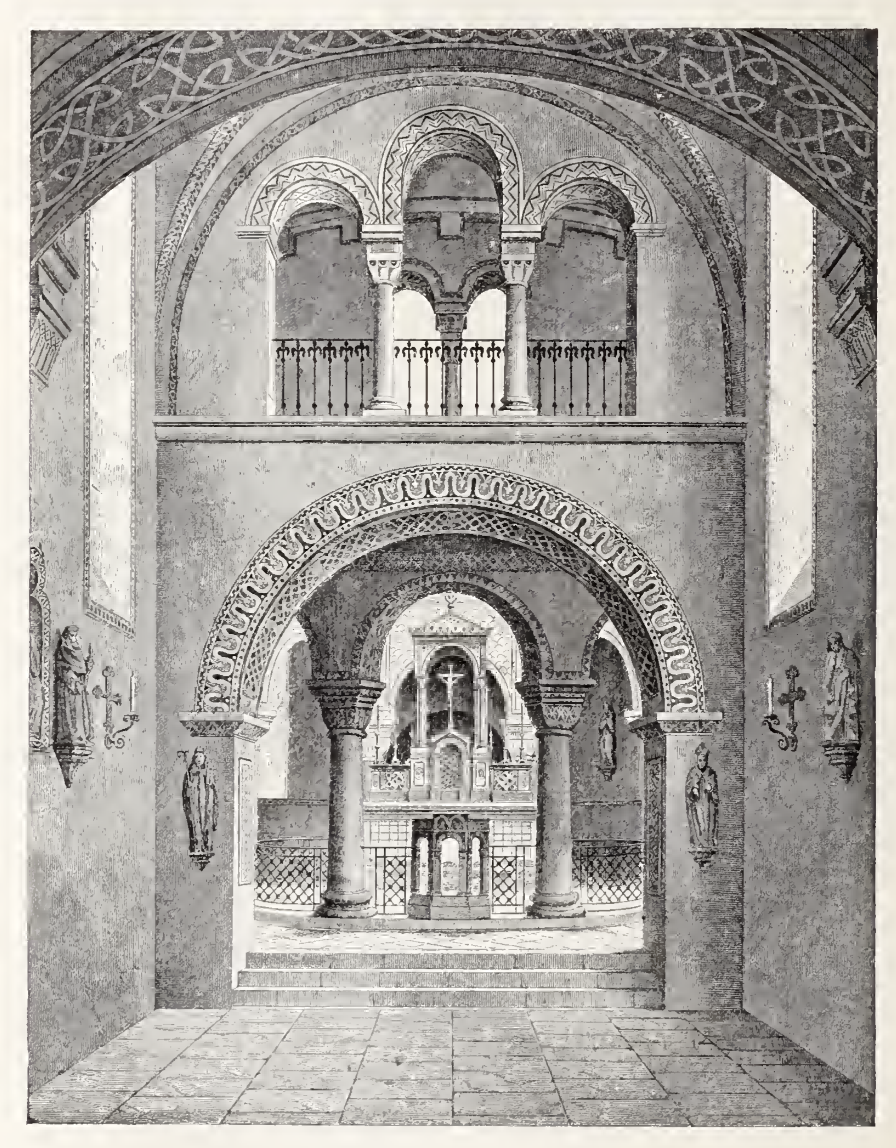


Fig. 113. St. Michael in Fulda.

großen Bauten in Fulda ist nur die kleine Michaeliskirche (820) und auch diese nicht in unversehrter Gestalt auf uns gekommen. Über der kreisrunden Krypta erhob sich ein Kuppelbau, von acht Säulen mit antikisierenden Kapitellen getragen und einem runden Umgange eingeschlossen (Fig. 113). Auch die Kirche und das Kloster von St. Gallen, ein Werk Abt Gozberts (816—837), haben einem Neubau weichen müssen. Doch bietet vollgültigen Ersatz ein großer, auf Pergament gezeichneter gleichzeitiger Plan (Fig. 114), welchen das Archiv von St. Gallen bewahrt. Er ist um so wertvoller, als er von allen Zufälligkeiten des Bauplatzes absieht, also einen Musterplan darstellt; in ihm liegen bereits alle Keime für die Bautätigkeit der folgenden

Jahrhunderte offen zutage. Die Klosterbauten, welche die Kirche einschließen, südlich das eigentliche Mönchskloster mit Schlaf- und Speisesaal, nördlich die Abtei und Schule, östlich das Krankenhaus und Noviziat, westlich und im äußeren südlichen Umkreise die Ökonomiegebäude, erregen unser Staunen durch die verständige Anordnung; die Kirche selbst weckt unsere Bewunderung durch ihre Größe und reiche Gliederung. Zwei Rundtürme schirmen den Eingang; Säulen scheiden das Mittelschiff von den Seitenschiffen; über der Krypta, welche jetzt bei großen Kirchenanlagen allgemein in Gebrauch kommt, erhebt sich an der Ostseite der erhöhte Chor mit

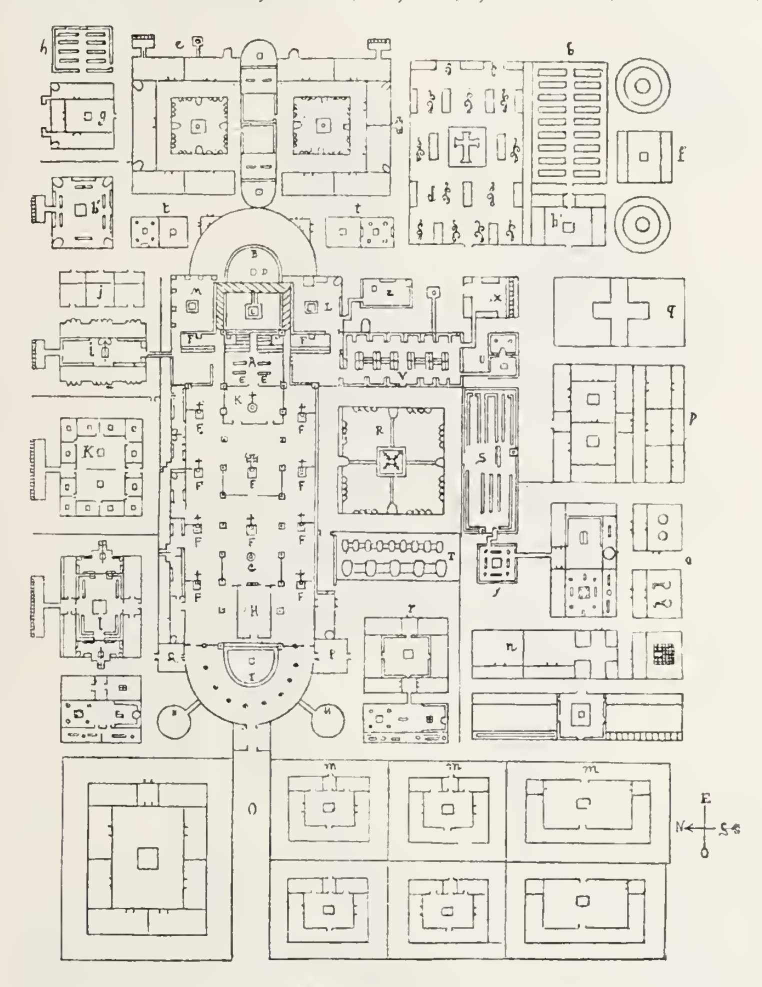


Fig. 114. Grundriß eines Klosters aus dem Archiv von St. Gallen.

der Apsis. Auch im Westen schließt die Kirche mit einem Halbkreise ab; es wird demnach der Chor verdoppelt. Die Doppelchöre, seit dem 8. Jahrhundert (Centula) im Abendlande, jedoch viel früher (Orléansville, Erment, Thélepte) in Ägypten und Algerien nachweisbar, finden ihre natürliche Erklärung in dem Doppelkultus der betreffenden Kirchen. Wenn eine Kirche zwei Titelheilige hatte, auf deren Namen sie geweiht und benannt war, so widmete sie beiden besondere Kultusstätten. Namentlich in Deutschland fanden die Doppelchöre bei größeren Stifts- und Domkirchen bis in das 12. Jahrhundert häufige Verwendung, so in Fulda, St. Emmeram in Regensburg, Reichenau, Brixen, Bremen, Hildesheim.

Mit großer Pracht errichtete Karl der Große die Pfalzen in Aachen, Worms, Frankfurt, Tribur, Ingelheim und Nymwegen, deren kunstvolle Fertigstellung und reichere Ausschmückung

auch seine Nachfolger sich angelegen sein ließen. Als Leiter der Bauten in Aachen, das ein zweites Rom werden sollte, waren der in Vandrille herangebildete Ansegis und nach ihm Einhard tätig, der um das Verständnis Vitruvs sich eifrig bemühte und für bautechnische, nach Modellen zu studierende Fragen ein lebhaftes Interesse bekundete.

Werke der Skulptur und Malerei haben sich begreiflicherweise aus der Zeit Karls des Großen nur spärlich erhalten. Den Bedarf an plastischem Schmucke deckte zum Teil Italien, woher der Kaiser Bronzewerke, Säulenkapitelle, musivisch eingelegte Steinplatten holte. Doch



Fig. 115. Reiterstatuette Karls des Großen (?). Paris, Museum Carnavalet.

wurde auch in Aachen nachweisbar der Erzguß geübt; ebenso war er in der karolingischen Periode in Oberitalien wohlbekannt. Wie eng sich die karolingischen Künstler an den spätesten römischen Provinzialstil anschlossen, lehrt eine kleine Reiterstatuette aus Bronze (Fig. 115), die früher dem Metzer Domschatze angehörte und jetzt im Museum Carnavalet in Paris bewahrt wird. Auf den Namen Karls des Großen getauft, stellt sie gewiß einen der ersten Karolinger dar und ist zwischen der Regierungszeit Karls des Großen und Ludwigs des Frommen ausgeführt. Die gallo-römische Kunst diente den Bildhauern des Mittelalters bis zum 11. Jahrhundert als Vorbild, was nicht bloß durch dieses eine Beispiel ersichtlich wird. Die Ähnlichkeit in der wulstförmigen Behandlung der Haare, in der Bildung der Köpfe und in der harten symmetrischen Zeichnung der Gewänder erscheint zu groß, als daß sie dem bloßen Zufall zu-

geschrieben werden könnte. Von den monumentalen Malereien, den Mosaiken in der Aachener Domkuppel, welche gewiß kein einheimischer Künstler geschaffen hat, und dem historischen und biblischen Bilderkreise im Saale und in der Kapelle der Ingelheimer Pfalz aus der Zeit Ludwigs des Frommen sind alle Spuren verschwunden. Auch von den Malerarbeiten in verschiedenen Klosterkirchen (Fontanellum, Fulda, St. Gallen) haben sich nur die Namen der Maler und die Unterschriften (tituli), welche die Gemälde erläuterten, erhalten. Dagegen besitzen wir eine stattliche Reihe mit Bildern geschmückter Handschriften (Psalter, Evangeliarien, Sakramentarien, die Vorläufer der späteren Meßbücher, Bibeln), welche uns in genügender Weise über die Richtung und den Wert der karolingischen Malerei unterrichten.



Fig. 116. Irische Initiale.

Den nordischen, zum Christentum bekehrten Stämmen waren die biblischen Schriften nicht bloß Quelle des Glaubens, sondern auch Quelle der literarischen Bildung überhaupt. Die neu erlernte Kunst des Schreibens übten sie zuerst und am liebsten an den heiligen Büchern. Die hohe Bedeutung der letzteren wurde durch die sorgfältige kalligraphische Ausführung ausgedrückt. Dadurch unterscheiden sich die illustrierten Handschriften altchristlichen und byzantinischen Ursprunges grundsätzlich von den nordischen, daß in den ersteren bei aller Pracht der Ausstattung (Purpurpergament, Goldschrift) doch der Text im ganzen unverziert gelassen, und der Schmuck auf die Beigabe gemäldeartig wirkender Bilder eingeschränkt wird. Diese sind, wie auch die Technik offenbart, das Werk geschulter Maler. Anders im Norden. Hier dehnt sich der künstlerische Schmuck auch auf den Text aus. Der Schreiber und der Maler erscheinen enger verbunden, oft in einer Person vereinigt. Die Initialen nehmen einen unverhältnismäßig großen Raum ein; auf sie wird bunter Farbenschmuck gehäuft, der Kern ihrer Form durch reichen Zierat beinahe erdrückt. Mit farbigen Mustern werden die Blätter eingerahmt, zuweilen ganze Seiten mit dekorativer



Fig. 117. Titelblatt eines Evangelienbuches, irisch; 7.—8. Jahrh.

Zeichnung übersponnen. In dem Ornament prägt sich der selbständige nationale Kunstsinn am stärksten aus, zumal dafür nicht wie für figürliche Darstellungen ältere Vorbilder bestanden. Nirgends stärker als in den irischen Manuskripten. Es wiederholt sich hier teilweise die älteste elementare Kunstweise. Die Ornamente zeigen gebrochene, verschlungene Linien, Spiralen, gewundene Bänder, verflochtenes Riemenwerk, das später in Tier-, namentlich Vogelköpfe, Schlangenleiber ausgeht und am besten als Geriemsel charakterisiert wird (Fig. 116). Bei der großen Schreiblust und dem Wandertriebe der irischen Mönche (Schotten) gewannen die irischen Handschriften eine weite Verbreitung bis nach St. Gallen und Würzburg. Doch würde man irren, wenn man ihnen eine grundlegende Bedeutung für die abendländische Kunst zuschriebe. Die irische Miniaturmalerei ist nur ein Nebenzweig der letzteren und zwar ein rasch verwilderter. Insbesondere die so auffallenden figürlichen Schilderungen offenbaren keine eigentümliche und entwickelungsfähige Phantasie, sondern sie sind, wie die Vergleichung der älteren Kodices, z. B. des Evangeliariums im Trinity College in Dublin, aus dem 7. Jahrhundert (book of Kells) mit jüngeren (in St. Gallen) lehrt, so entstanden, daß der lateinischen Kunst entstammende Vorbilder unter der Hand des nur auf kalligraphische Schnörkel eingeschulten Schreibers allmählich auch die letzte Spur der Natürlichkeit einbüßten (Fig. 117). Die irischen Künstler erfinden keine neuen Gestalten, sie verstehen auch nicht zu erzählen, wie die angelsächsischen oder fränkischen Miniatoren, sondern begnügen sich mit der Übertragung der altchristlichen Typen in die kalligraphische Form. Nur soweit das irische Ornament dem im ganzen Norden heimischen Formensinne entsprach, fand es bei Angelsachsen und Franken Eingang. Bei den Franken werden das Flechtwerk und die gewundenen Linien bereits mit Ranken und Blättern gemischt (Fig. 118). Kunstschulen, mit fruchtbaren Keimen für weitere Entwickelung ausgestattet, finden sich nur auf angelsächsischem und fränkischem Boden. Beide Schulen stehen zur altchristlichen Kunstweise in engen Beziehungen. Freilich fehlen für die Miniaturmalerei fast alle Mittelglieder aus dem 6. bis zum 8. Jahrhundert. Immerhin sind wir imstande, den allgemeinen Gang der Entwickelung klarzulegen. Aus dem Kloster des heil. Augustin in Canterbury haben sich noch einzelne Handschriften gerettet (Purpurevangelium im British Museum, Evangeliar in Cambridge), welche aller Wahrscheinlichkeit nach auf die vom Papste Gregor dem Großen der angelsächsischen Stiftung geschenkten Bücherschätze zurück-



Fig. 118. Initiale aus der Bibel Karls des Kahlen. Paris, Nationalbibliothek.



Fig. 119. Der Evangelist Johannes. Aus der Trierer Ada-Handschrift.

gehen. Sie sind nicht die Originale, aber ihnen doch nachgebildet. Dieses gilt namentlich von dem leider unvollständigen Cambridger Evangeliar, vielleicht im 7. Jahrhundert, im engsten Anschlusse an ein älteres Muster geschaffen. Auf dem einen Blatte sitzt der Evan-

gelist (Lukas) auf einem Polsterstuhle in einer Nische, welche auf jeder Seite von zwei korinthischen Säulen eingerahmt ist und oben mit einem Friese abschließt. Zwischen den Säulen sind in kleine Felder die von dem betreffenden Evangelisten erzählten Ereignisse eingezeichnet. Diese Anordnung bringt den lehrhaften Zweck, welcher bereits in frühchristlicher Zeit mit den bildlichen Darstellungen, den Bildertafeln, verknüpft wurde, in Erinnerung. An diese Zeit mahnt auch die ruhige Haltung der Evangelisten, der verhältnismäßig richtige Wurf ihrer



Fig. 120. Aus dem Evangelistar Karls des Großen (781). Paris, Nationalbibliothek.

Gewänder, vor allem aber die abgekürzte, nur den Kern der Handlung verkörpernde Wiedergabe der biblischen Szenen. Hier liegen offenbar noch altchristliche Traditionen zugrunde. Daß eine Reihe von Elfenbeintafeln aus dem vorigen Jahrtausend die gleiche Anordnung: ein größeres Mittelfeld mit der Hauptgestalt, eingerahmt von kleinen Feldern mit historischen Schilderungen zeigt, zwingt zur Annahme einer gemeinsamen älteren Quelle. So bietet das Evangeliarium in Cambridge ein anschauliches Muster der Miniaturmalerei in der vorkarolingischen Periode. Der Fortschritt geschah nur in der Richtung, daß Hauptbild und Rahmenbilder ge-

trennt wurden; die letzteren blieben aber noch bis in das 10. Jahrhundert immer mehrere auf einem Blatte aneinandergereiht und zusammengestellt, und verwandelten sich nur langsam in selbständige Einzelbilder. An den Hauptgestalten, den immer wiederkehrenden Titelbildern, wagte die Phantasie der jüngeren Geschlechter nicht zu rütteln. Sie bewahren das alte ehrwürdig gewordene Gepräge und offenbaren noch in der karolingischen Periode und selbst später altchristliche Züge. Dies gilt z. B. von den Christusbildern (Fig. 120), von den Bildern der Evangelisten, von David mit seinen Sängern und Tänzern, insbesondere auch von den sogenannten Kanonestafeln, den reich geschmückten, von Säulen getragenen Bogen, in deren Füllungen die übereinstimmenden Stellen der vier Evangelien verzeichnet wurden. Das Motiv der auf die Wandmalerei zurückgehenden Kanonesbogen ist ebenso syrisch wie die wiederholt begegnende Darstellung des Lebensbrunnens; die karolingischer Miniaturmalerei so geläufige Majestas domini findet Parallelen in der Kunst des Orients. Erst in den eigentlichen Textillustrationen regt sich eine selbständigere Auffassung.



Fig. 121. Schöpfung der ersten Menschen und Sündenfall. Aus einer Bamberger Handschrift.

Wie wir in der vorkarolingischen Periode, allerdings nur nach dem Charakter der Initialen und der Ornamente, die Handschriften in langobardische, westgotische, fränkische, irische scheiden, so teilen wir auch die karolingischen illustrierten Handschriften nach Kunst- oder Schreibschulen in mannigfache Gruppen. Von dem Bestande solcher Schreibschulen (Winchester in England, Metz, Tours, wo Alcuins Tätigkeit hervorragt, Reims, St. Denis, Corbie, Orleans, Fulda, St. Gallen und anderen) haben wir sichere Kunde; ebenso kennen wir mehrere Schreibernamen. Nicht minder ist es gelungen, die Eigentümlichkeiten einzelner Schulen in feste Grenzen zu bannen. Die Prachtwerke, welche dem Befehle Karls des Großen und hauptsächlich der vielgerühmten Schola Palatina den Ursprung verdanken (das Evangeliarium in der Wiener Schatzkammer, in Aachen und in Brüssel) schließen sich der Überlieferung enger an, halten Maß in den Ornamenten, zeichnen sich überhaupt durch vornehme Einfachheit und sorgfältige Technik (Deckfarben) aus. Zu den bedeutendsten Leistungen der neuer Typenbildung zustrebenden Metzer Schule zählt die angeblich von einer Schwester Karls des Großen gestiftete Trierer Ada-Handschrift (Fig. 119), deren Sonderzüge auch in Evangeliarien zu Abbeville, im Vatikan oder im British Museum wieder begegnen. Auch das Evangeliar Ludwigs des Frommen aus Soissons und das Drogo-Sakramentar bieten Vorzügliches. Im Metzer Schulkreise entstand zwischen 781 und 783 das vom Mönche Godescalc für Karl den Großen selbst ausgeführte Evangelistar (Paris, Nationalbibliothek, Fig. 120) mit seinem auf syrische Quellen zurückgehenden Zyklus. Die anfänglich der angelsächsischen Ornamentik treu bleibende Schule von Tours erweiterte unter Abt Adalard durch klassische Ziermotive und Szenen des altchristlichen Bilderkreises ihren Darstellungsvorrat und gelangte in der Bamberger (Fig. 121) und in der Londoner Alcuinsbibel

sowie in der vom Grafen Vivian (845—850) Karl dem Kahlen überreichten Bibel auf ihren Höhepunkt. In gleicher Weise entwickelte sich die Schule von Reims (Evangeliar in Epernay), während in St. Denis irisch-schottische Vorbilder starken Einfluß erlangten. Aus der besonders im dritten Viertel des 9. Jahrhunderts hochangesehenen Schule des Klosters Corbie, die dekorativen Beigaben und Erweiterung des biblischen Darstellungsinhaltes gleiche Aufmerksamkeit und Sorgfalt zuwandte, stammen die für Karl den Kahlen hergestellten Handschriften: der von Liuthar ausgeführte Pariser Psalter (842—869), das Gebetbuch in der Münchener Schatz-



Fig. 122. Aus der Bibel Kaiser Karls des Dicken; jetzt in S. Paolo in Rom.

kammer und das 870 von Liuthard und Berengar geschriebene goldene Buch von St. Emmeram. Hinter diesen steht in Technik und Zeichnung die eine wesentliche Erweiterung des Darstellungskreises bietende Bibel von St. Paul in Rom, welche Ingobert für Karl den Dicken (881—888) illustrierte (Fig. 122), erheblich zurück. Die Theodulfischen Bibeln werden der Schule von Orleans zugewiesen. Während sich den Denkmälern der hauptsächlich im Dienste höfischer Kreise beschäftigten karolingischen Buchmalerei der Codex millenarius des Benediktinerstiftes Kremsmünster (Fig. 123) und das Evangeliar in Cividale zwanglos anreihen, lenkte die lange unter angelsächsischem Einflusse stehende Schule des Klosters St. Gallen namentlich in dem hochbedeutenden Psalterium aureum aus dem Ende des 9. Jahrhunderts in die Richtung des

Federzeichnungsstiles ein, der schon um 814 sehr roh in einer aus Wessobrunn (Fig. 124) stammenden Münchener Handschrift anhebt und darüber hinaus bis zur Trierer Apokalypse zurückverfolgt werden kann. Die Darstellung zeichnet sich durch große Lebendigkeit und Anschaulichkeit aus; die sonst übliche Deckfarbenmalerei macht durchsichtigem Wasserfarbenauftrage und leichtem Lavieren in Sepiatönen Platz. Auch die in späteren Jahren für den Gebrauch



Fig. 123. Matthäus aus dem Codex millenarius in Kremsmünster.

am kaiserlichen Hofe bestimmten Handschriften zeigen noch manche konservative Neigungen; sie belehren uns überhaupt mehr über das technische Können, als daß sie uns über die Richtung und die Ziele der Volksphantasie aufklärten. Darüber geben die Werke der Provinzialkünstler bessere Kunde. Die Deutlichkeit und die unmittelbare Anpassung an den Text wird beinahe ausschließlich angestrebt, der Ausdruck ungleich stärker als die formale Schönheit betont. Wie häßlich erscheinen die Gestalten Gottvaters und des ersten Elternpaares in der sogenannten Alcuinsbibel im British Museum, welche zwar in Tours, aber nach Alcuins Zeit geschrieben

wurde, die großen Köpfe und Hände, die dürftigen Körper, das graurot angelegte, mit braunroten Strichen schattierte Fleisch. Die Häßlichkeit wird durch die reiche Verwendung des Goldes am Kleide Gottvaters — selbst die Bäume sind golden — noch erhöht. Aber der Vorgang selbst wird durchaus verständlich, sogar anschaulich geschildert. Führen diese Alcuinsbibel und andere Handschriften des 9. und 10. Jahrhunderts gleichsam den Kampf zwischen Altem und Neuem, der Überlieferung und dem schöpferischen Triebe vor die Augen, so sieht die andere Gruppe von Handschriften von der ersteren beinahe vollständig ab, giebt an, was der Künstler unmittelbar empfand und verstand. Die malerische Form verschwindet, die einfache Federzeichnung, und auch diese flüchtiger Art, zuweilen leicht mit Farbe überzogen, herrscht vor, die Durchbildung der Gestalten läßt alles zu wünschen übrig, selbst einfache Grundsätze der Anatomie und Perspektive bleiben unbeachtet. Dagegen gehört die Erfindung der Bilder den Künstlern



Fig. 124. Taufe der Juden. (Wessobrunner Kodex in München.)

ausschließlich an; sie haben keine Muster vor sich, sondern bieten uns Schöpfungen ihrer eigenen Phantasie. Diese aber offenbart eine merkwürdige poetische Anschauungskraft, sie durchdringt den Gegenstand und weiß selbst abstrakte Vorstellungen in einen greifbaren Körper zu hüllen. Das berühmteste Beispiel dieser Gattung ist der in England geschriebene Utrecht-Psalter aus dem Ende des 9. Jahrhunderts, der auch für die Feststellung des Typus späthellenistischer Psalterillustration von Interesse ist. Jedem Psalme wird eine Zeichnung gewidmet, welche sich aus mehreren ziemlich geordneten Szenen zusammensetzt. Den Gegenstand der Szenen boten einzelne Verse oder selbst nur Versteile des betreffenden Psalmes, mit wunderbarer Schärfe sinnlich erfaßt und aus dem Worte in das Bild übertragen. So liegen z. B. der Darstellung des 107. Psalmes die Verse 10, 23, 36, 37 zugrunde. Die germanische Psalterillustration rückte mit ihrer Darstellungsfreude an Kampf und Sieg auf den ertragreichen Boden nationalen Fühlens und Lebens und trat offen in Gegensatz zu der idyllischen Ruhe altchristlicher oder byzantinischer Psalterdarstellungen, welch letztere namentlich in Technik wie in der Kompositionsweise von jenen des abendländischen Nordens sich immer entschiedener trennten.

Die verschiedenen Gruppen oder Familien von Handschriften der karolingischen Periode, verschieden je nach der Auffassung, dem technischen Verfahren, dem Maße der Abhängigkeit von älteren Mustern, treten uns auch noch im 10. Jahrhundert entgegen. Sie finden namentlich in Deutschland eine unmittelbare Fortsetzung, so daß hier mit Recht von einer karolingisch-ottonischen Periode als einer geschlossenen Einheit gesprochen werden darf. Die karolingischen Prachtkodices waren das natürliche Vorbild für die Werke, welche dem sächsischen Kaiserhause gewidmet oder von demselben bestellt wurden. Die Werkstätten haben wir in einzelnen kunstpflegenden Klöstern zu suchen. In den Erzeugnissen dieser verschiedenen Malerschulen tritt das Gemeinsame bestimmter hervor als das wenige Verschiedene, so daß (für die sächsische Kaiserzeit) eine örtlich schwer festzulegende Zentralschule angenommen werden muß, von der die Zweig-



Fig. 125. Die Heilung des Gichtbrüchigen. (Trier, Cod. Egberti.)

schulen technisch und stilistisch abhängig sind. Dieser Vorort war wahrscheinlich Köln, für dessen Werke eine ikonographisch durchaus selbständige Tradition biblischer Szenen und sowohl technische als auch Schulunabhängigkeit nachzuweisen versucht wurde. Den Kölner Buchmalereien stehen nahe die wohl einer Aachener Schule zurechenbaren Darstellungen eines Evangeliars im Aachener Münsterschatze, das Liuthar Otto III. widmete. Beziehungen zur Trierer Schule unterhielt augenscheinlich die Schule des Klosters Echternach, der außer dem Evangeliar Ottos II. in Paris noch die Evangelienhandschrift in Gotha entstammt; ihre Anfertigung erfolgte zwischen 983 und 992 für Otto III. Als Vorlage für die Darstellungen der letztgenannten Bilderhandschrift diente offenbar das Egbert-Evangeliar in Trier (Fig. 125), um 980 von den Mönchen Kerald und Heribert von Reichenau für den Erzbischof Egbert von Trier ausgeführt. Dasselbe überragt die Echternacher Nachbildung besonders durch dramatische Lebendigkeit der Schilderung und greift im Ornamentalen noch auf irische Motive zurück. Der Reichenauer Schule, die selbst an

orientalischen Vorbildern nicht ganz achtlos vorübergeht, fallen auch ein Petershausener Sakramentar in Heidelberg, der vom Trierer Archidiakon Ruodprecht (973—983) geschriebene Codex



Fig. 126. Der Evangelist Markus. Aus dem Codex aureus. (10. Jahrh.) Paris, Nationalbibliothek.

Gertrudianus in Cividale, der Codex aureus des Escurial (1027—1039), das Registrum Gregorii in Trier und Chantilly, Sakramentarien in Paris, Chantilly und Florenz, die Evangelistarien der Abtei Poussay und des Erzbischofes Gero von Köln zu. Der künstlerische Wert der Bilder wechselt: gemeinsam bleiben aber den Denkmälern des 10. Jahrhunderts die prunk=

vollere ornamentale Ausstattung, die Nachahmung von Teppichen in den Vorsatzblättern, die größeren und farbenreicheren Initialen, die bunten einrahmenden Blattgewinde. In den Titel- und Zeremonialbildern (Fig. 126 u. 133) lehnen sie sich zumeist an karolingische Muster an und halten wie diese in der Anordnung der historischen Szenen, in der Zeichnung der Gestalten an der altchristlich-römischen Tradition fest. Es muß überhaupt betont werden, daß die letztere bis zum Anfang des 11. Jahrhunderts keine gewaltsame Unterbrechung erfahren hat, vielmehr,



Fig. 127. Himmelfahrt Christi. Aus dem Benediktionale des Aethelwold. Chatsworth.

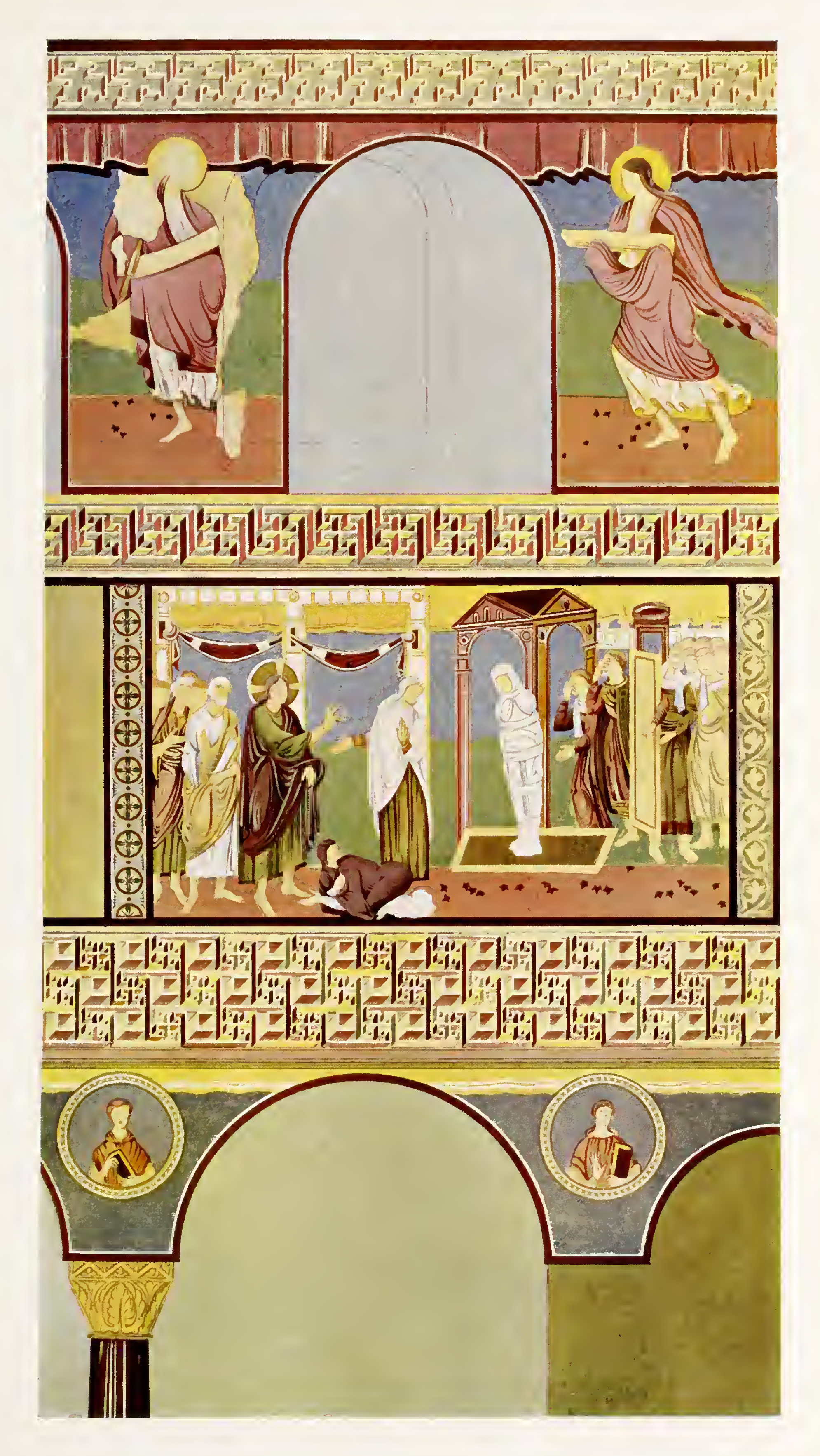
wenn auch abgeschwächt, das ganze Jahrtausend hindurch von Geschlecht zu Geschlecht sich forterbte. Außer den Leistungen deutscher Buchmalerei verdienen im 10. Jahrhunderte auch Bilderhandschriften Englands Beachtung, in welchen die ältere irische Richtung zurücktritt, und Einflüsse karolingischer Kunst zur Geltung kommen. In farbiger Federzeichnung ausgeführt und stellenweise schwach mit dem Pinsel schattiert, bieten die wiederholt rohen und unbeholfenen Darstellungen einen großen Reichtum sehr wirksamer neuer Motive, so in einem Psalter des British Museum oder in der Genesisparaphrase des Mönches Caedmon. Die Nachwirkung karolingischen

Geschmackes beherrscht die schöne Blattwerkstilisierung nicht nur der vom Bischofe Aldhelm von Sherburn stammenden Schrift „de virginitate“ zu Lambeth House bei London, sondern auch in dem 966 entstandenen Codex König Edgars für Winchester (Brit. Museum). Aus der Schule des letzteren ging hervor das Benediktionale, welches vor 970 ein Kaplan Godemannus für den heil. Bischof Aethelwold von Winchester (963—984) schrieb und mit dreißig Darstellungen schmückte; die bereits fein gebrochene Töne (Fig. 127) erreichende Ausführung erfolgt in Deckfarben (Chatsworth, Bibliothek des Herzogs von Devonshire). In Winchester entstand wahrscheinlich unter Bischof Aethelgar, der 989 Erzbischof von Canterbury wurde, ein stilistisch gleich behandeltes Missale (Rouen).

Fig. 128. Elfenbeinschnitzerei vom Drogo-Sakramentar aus Metz. (Kraus.)

Den Beweis für die Fortdauer altchristlich-römischer Überlieferung auf deutschem Boden liefern außer den Miniaturwerken die Wandgemälde in der Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau aus dem Ende des 10. Jahrhunderts, das älteste uns erhaltene Beispiel malerischer Ausschmückung eines Kirchenschiffes. Über den buntbemalten Säulen, von farbigen Ornamentstreifen eingesäumt, ziehen sich an jeder Wand vier Bildfelder mit Schilderungen der Wundertaten Christi hin. Schon die Beschränkung auf diesen Wirkungskreis Christi erinnert an altchristliche Kunstsitten; diese klingen auch an in der Wiedergabe Christi als unbärtigen Jünglings, in der Zeichnung der Gewänder, in dem architektonischen Hintergrunde nahezu aller Szenen, in den Motiven der Bildumrahmung, namentlich an dem perspektivisch gezeichneten Mäanderbande. Züge wirkungsvoller Naivität, wie die Abwehr des Leichengeruches durch Zuhalten der Nasen, beleben die Darstellung (Taf. V).

Selbst bei mehreren Elfenbeinreliefs aus dem 9. und 10. Jahrhundert macht sich noch der Einfluß der altchristlichen Tradition geltend, zunächst in den Gestalten, welche älteren Typen nachgebildet sind, wie Christus, die Madonna, Engel, dann aber auch in den Ornamenten. Die Elfenbeinschnitzerei erfreute sich während der Karolinger- und Ottonenzeit in Frankreich und Deutschland besonderer Pflege. Ihr huldigte man ins Tours, Sens, Poitiers und Metz ebenso wie in der Normandie und Picardie, wo sogar noch ein angelsächsischer Einschlag in der Zeichnung erkennbar ist. Als Metzer Arbeiten werden namentlich die Elfenbeindeckel des Drogo-Sakramentars (Fig. 128) gerühmt. Die von Frankreich ausgehenden Anregungen beeinflußten



Wandgemälde der St. Georgskirche in Oberzell auf der Reichenau.

Nach Kraus, Die Wandgemälde der St. Georgskirche etc. Taf. I—III, Freiburg, Herder.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau



zunächst die Schnitztätigkeit der antike Vorbilder oft einfach kopierenden rheinischen und der sächsischen Schule. Hervorragende Leistungen der letzteren sind der auf Heinrich I. bezogene Reliquienkasten im Zitter zu Quedlinburg, das Relief auf dem Deckel des Echternacher Evangeliars in Gotha, die gleichfalls der Zeit Ottos II. angehörigen Weihwasserkessel in Aachen und Petersburg und die mit Elfenbeinschnitzereien gezierten Einbanddecken der aus dem Nachlasse Heinrichs II.



Fig. 129. Elfenbeinrelief von Tutilo.
Vom Einband des Evangelium longum, St. Gallen.



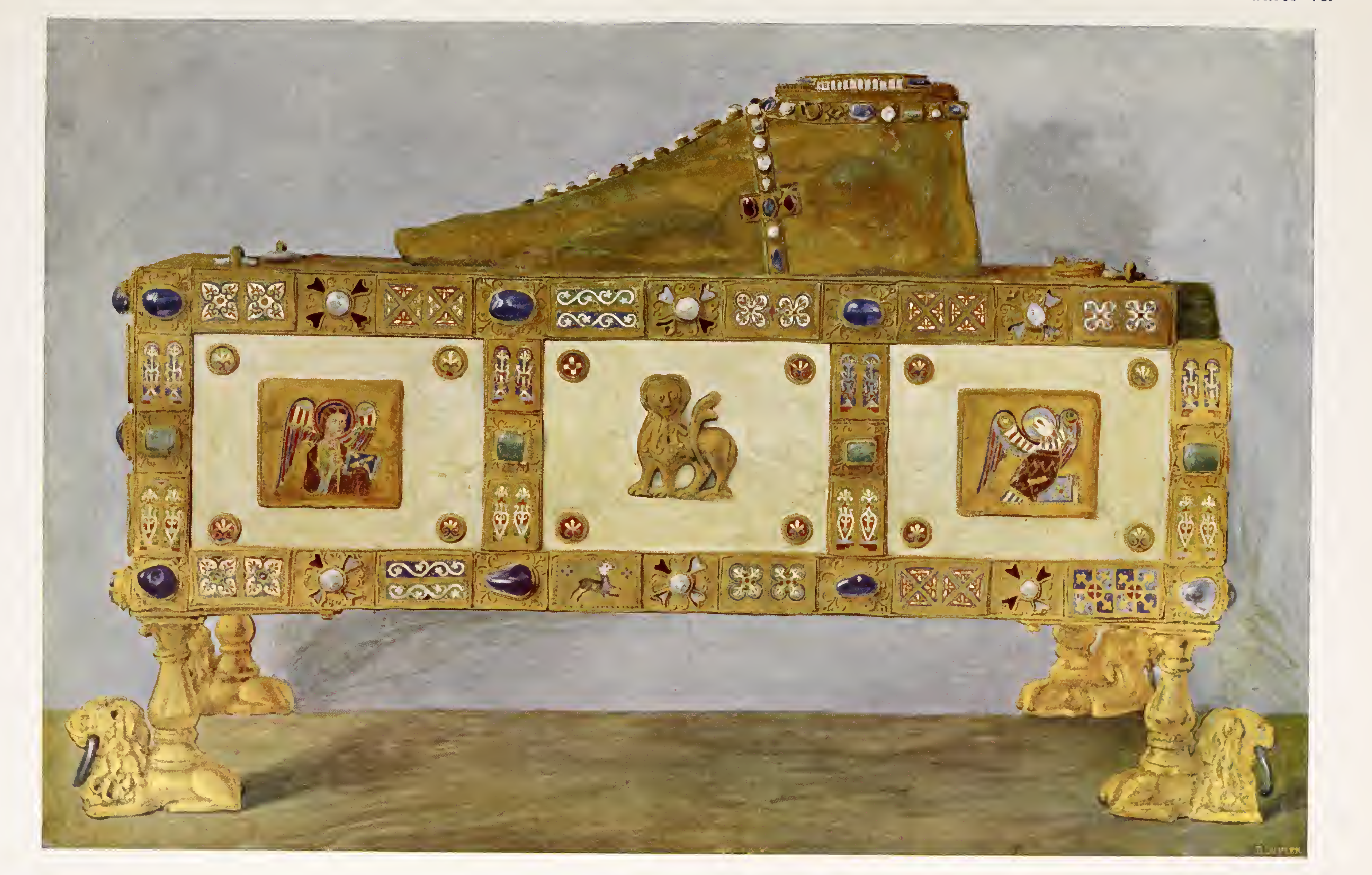
Fig. 130. Der ungläubige Thomas.
Elfenbeinschnitzwerk. Wien, Privatbesitz.

in den Besitz des Domes zu Bamberg gelangten Handschriften (jetzt in München). Bei allem Zusammenhange mit altchristlicher Formensprache regen sich gerade hier schon viel Lebendigkeit der Darstellung und Geschick der Anordnung. Etwas unbeholfener ist die süddeutsche Schule, die man von St. Gallen aus bis nach Salzburg und Kremsmünster verfolgen will. Wagt sich der Künstler an selbständige Erfindungen, wie der wanderlustige, kunstreiche Mönch von St. Gallen, Tutilo († nach 912), in dem unteren Felde seiner Tafel (Fig. 129), in welcher er den heil. Gallus mit dem Bären schildert, so bemerkt man freilich den Mangel an plastischem Sinne

und eine ziemlich beschränkte Formensprache, gegen welche der an die gleichzeitigen St. Gallener Malereien anklingende hohe Geschmack für das Ornamentale absticht. Die Gewänder erscheinen wie Miniaturen gestrichelt. Dann bleibt noch eine naive lebensfrische Naturauffassung zu loben. Beides, den plastischen Sinn und die Naturwahrheit, überdies noch zierliche Ausführung (goldene Säume), bekunden zwei schmale Elfenbeintafeln: der ungläubige Thomas (Fig. 130) und Moses, die Gesetztafeln empfangend, durch die Züge der Beischrift als Werke des 10. Jahrhunderts gesichert. Leider ist nichts über die Herkunft dieses Reliefs (jetzt im Privatbesitz in Wien) bekannt, so daß sie sicher nur nach der Zeit bestimmt werden können. Am ehesten dürften Lothringen oder die Rheinlande Anspruch auf sie erheben. Beziehungen zu den St. Gallener Arbeiten, unter welchen ein bereits 872 im Kloster nachweisbares Tafelpaar (auf Kodex 53) dem Tutilorelief stilistisch verwandt ist, begegnen auch in der um das Nikasiusdiptychon zu Tournay sich bildenden Gruppe. Die Beurteilung der Leistungsfähigkeit der Goldschmiedekunst in der Karolingerzeit vermittelt der berühmte Thassilokelch im oberösterreichischen Benediktinerkloster Kremsmünster, inschriftlich als eine Stiftung des 788 abgesetzten Herzogs Thassilo bezeugt (Fig. 131). Die Technik des in Kupfer teils getriebenen, teils gegossenen Kelches, auf dessen Silberblechovalen die figürlichen Darstellungen und die übrigen Zierdetails mit Niello und Gold eingegraben sind, berührt sich mit jener alemannischer Grabfunde. Das Band- und Tierornament hält an der Formensprache germanischer Stämme fest. Die vollendetste deutsche Goldschmiedearbeit des 10. Jahrhunderts (Taf. VI) ist der zugleich Tragaltar und Reliquienschrein bildende Andreasschrein im Domschatze zu Trier aus der Zeit des großen Erzbischofes Egbert. Elfenbein, Goldblech, Zellenemail und Edelsteine vereinigen sich zu dem gleichen Farbenakkord wie bei dem Deckel des Echternacher Kodex in Gotha.



Fig. 131. Sogenannter Thassilo-Kelch in Kremsmünster.
Zweite Hälfte des 8. Jahrhunderts.



Schrein des heil. Andreas.
Gestiftet vom Erzbischof Egbert, im Domschatz zu Trier.

Zu Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, 7. Aufl., Bd. II, S. 116.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig





Fig. 132. Ornament aus der Peterskirche in Moissac.

C. Die Entwickelung nationaler Kunstweisen.

1. Die nordische Kunst im 11. und 12. Jahrhundert.

Das Widmungsbild in dem Münchener Evangeliar Ottos III. zeigt den thronenden Kaiser, vom Schwert- und Schildträger und von Vertretern der Kirche umgeben (Fig. 133), wie ihm Roma, Gallia, Germania und Sclavinia huldigend nahen. Noch lebt in der Kunst also die alte Anschauung, welche im Kaiser den Weltherrscher, den mächtigen Nachfolger der römischen Imperatoren erblickt. Und wie die von ihm beherrschten Länder noch die überlieferten Namen führen, so erscheinen auch ihre Vertreter in der von Ostrom und den Karolingern vererbten Gestalt. Einige Menschenalter später besaß die Phantasie für solche Bilder keinen Raum mehr. Zwar verknüpft die Völker des westlichen Europa die Einheit der Lehre, und verketten sie kirchliche Anstalten untereinander. Die Mönchsorden der Benediktiner und Zisterzienser liefern nicht allein Kolonisten und machen öde Strecken fruchtbar, sie knüpfen auch ein internationales Band, da sie einen stetigen Verkehr zwischen den einzelnen Ansiedelungen unterhalten. Zwar besitzt die lateinische Sprache noch immer Weltgeltung und bleibt die Sprache der Wissenschaft und der Kirche; selbst die lateinische Poesie ist noch nicht ausgestorben. Endlich ist der Einfluß der Antike auch jetzt noch nicht untergraben. Er offenbart sich z. B. in der häufigen Übernahme antiker Glieder und Ornamente in den herrschenden Baustil, in dem Festhalten an einzelnen Personifikationen und in der allerdings schematischen Wiedergabe des überlieferten Faltenwurfes. Sogar antike Statuen (Dornauszieher) werden zuweilen noch kopiert. Aber diesen einigenden Elementen stehen stärkere, trennende gegenüber. Die Bildung strömt nicht von einigen wenigen großen Mittelpunkten aus, sich über weite Gebiete gleichmäßig ergießend, sondern setzt gleichzeitig an zahlreichen Stellen an, welche nur lose zusammenhängen, oft selbständig beharren. Die Folge war, daß die gemeinsamen Traditionen verblaßten, die verschiedenen Landschaften und Länder der örtlichen Bedingtheit in ihren Schöpfungen ungehinderteren und entschiedeneren Ausdruck gaben. Dadurch sank aber auch die Summe des technischen Vermögens. Auf sich angewiesen, eines weiteren Überblickes beraubt, konnten die Werkleute und Künstler unmöglich so Tüchtiges leisten, wie die älteren Geschlechter. Im Vergleiche mit der ottonischen Periode wird im 11. Jahrhundert ein Rückgang der technischen Künste bemerkbar. Die Antike half nicht aus, da sie nicht als ein geschlossenes Ganzes nachlebte, vielmehr nur vereinzelte, zufällig vorhandene oder aufgedeckte Werke, neben Resten von Bauten insbesondere Gegenstände der Kleinkunst verwertet werden konnten. Nicht nur das Handwerk, auch der Sinn für formale Schönheit, für das Ebenmaß und die Harmonie waren im Laufe des 11. Jahrhunderts gesunken. Die veränderte kirchliche Anschauung, vornehmlich getragen von

der allmächtigen Cluniazenser-Kongregation, welche in dem Kampfe zwischen Kaisertum und Papsttum ihren bekanntesten Ausdruck findet, übte auch Einfluß auf die Kunstpflege. Wie hätte die auf das Tiefste aufgewühlte Volksseele, welcher die Sündhaftigkeit des Daseins in grellen Farben vorgehalten wurde, in ihrer Zerknirschung und Angst den Sinn für lebensfrohe Schilderungen und anmutige Formen bewahren können! In altchristlicher Zeit gingen die Toten zum Mahle der Seligen ein, jetzt droht ihnen Höllenpein. Teufelsmächte treten dem Sterb-

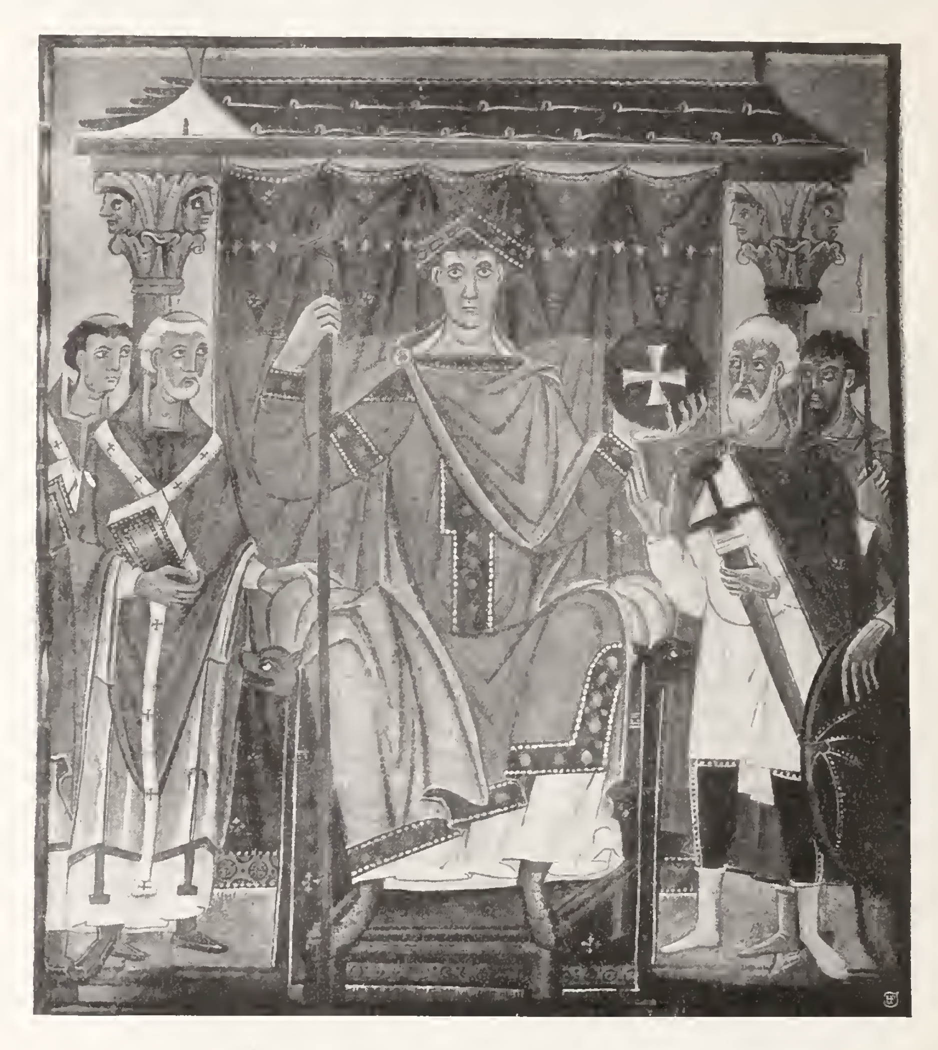


Fig. 133. Kaiser Otto III. (Aus einem Evangeliar in München.)

lichen überall im Leben entgegen, die Abkehr von der Weltlust bedingt und sichert allein die Heiligkeit. So empfängt die Kunst ein lehrhaftes Gepräge, aber mit recht dunkler Färbung. Ein phantastischer Zug geht durch die mit Vorliebe geschilderten Kämpfe des Menschen mit Höllengestalten. Aus der Bibel, besonders den Psalmen, wird scharfsinnig alles herausgelesen, was auf solche Kämpfe Bezug hat. In derbe Formen gekleidete, wundersame Tiergestalten tauchen auf, die seltsamsten, uns rätselhaften Handlungen werden ersonnen, um das Walten finsterer Mächte anschaulich zu machen. Die Naturwahrheit tritt vollständig zurück; auch der Linienfluß erstarrt. Abgezehrte Körper werden in steife Gewänder gehüllt, in den Köpfen vorzugsweise das Verlebte oder doch vom Leben Abgeschiedene, das Ideal der Kasteiung aus-

gedrückt. Es währt beinahe ein Jahrhundert, ehe die Phantasie sich von diesem Banne befreit. Erst seit der Mitte des 12. Jahrhunderts hebt sich der Formensinn, und mit der gesteigerten Lebensfreude und dem gehobenen Wohlstande nimmt auch die Phantasie einen freieren Flug, und kommt gleichzeitig das Maßvolle, Würdige und Anmutige zu stärkerer Geltung. Auf welchem Wege die Künstler zu dem besseren Verständnis der Formen gelangten, ist bis jetzt nicht aufgeklärt. Sie knüpften an die ältere halbvergessene Kunstweise wieder an. Wer half ihnen aber den Faden drehen? Es liegt nahe, an ein wiedererwachtes Studium antiker Denkmäler zu denken. Doch liegen zu wenig Tatsachen vor, um dieser Vermutung einen größeren Wert als den eines bequemen Auskunftsmittels zu verleihen, zumal da dieser Aufschwung sich in Landschaften weitab vom Schauplatz der antiken Kunst, in Nordfrankreich, in Sachsen, am kräftigsten äußert. Vorläufig kann er nur aus der gesteigerten selbsteigenen Kraft der nordischen Völker erklärt werden.

Die Kunst vom Anfange des 11. bis in die ersten Jahre des 13. Jahrhunderts führt gemeinhin den Namen: romanische Kunst. Die Bezeichnung ist nicht ganz zutreffend, weckt leicht die Täuschung, als ob die romanischen Völker eine Hauptrolle dabei spielten. Sie deutet aber richtig auf einen wesentlichen Zug der Periode hin, daß der römische Kulturboden zwar umgewühlt, aber nicht gänzlich verlassen wurde, und so mag es denn bei dem Namen „romanische Kunst“ verbleiben.

a. Architektur.

Das System. Von den einzelnen Kunstgattungen, in welchen sich die schöpferische Tätigkeit der romanischen Periode äußert, nimmt die Architektur das meiste Interesse in Anspruch. Zwar wurden zahlreiche Bauten der romanischen Periode niedergerissen, um den Werken späterer Jahrhunderte zu weichen. Wenn man die schriftlichen Nachrichten zu Rate zieht, erkennt man, daß sich verhältnismäßig nur geringe Reste des ursprünglichen Reichtums erhalten haben. Auch die erhaltenen Bauten zeigen regelmäßig Spuren der Tätigkeit aufeinanderfolgender Menschenalter. Gar oft umhüllen einen unscheinbaren Kern des 11. Jahrhunderts Erweiterungsbauten des zwölften; ältere Teile stoßen unmittelbar an jüngere; noch während der Herrschaft des romanischen Stiles errichtete man neue Choranlagen; neue Decken änderten den ursprünglichen Eindruck. Immerhin umfassen die architektonischen Werke der romanischen Periode viel mehr als die plastischen und malerischen Schöpfungen dasjenige Gebiet, auf welchem nicht erst historische Studien das Verständnis öffnen. Die geringe technische Geschicklichkeit tritt weniger auffallend hervor, der unentwickelte Formensinn, der Mangel an stilistischer Einheit stört nicht die gehobene religiöse Empfindung, welche auf den künstlerischen Eindruck unbewußt großen Einfluß übt.

In dem System der romanischen Architektur gibt es der gemeinsamen charakteristischen Merkmale so viele, daß es nicht schwer hält, ein romanisches Werk von Bauten anderen Stiles zu unterscheiden. In Betracht kommen dabei nur die größeren, künstlerisch durchgeführten Kirchen, die Monumentalbauten. Neben diesen bestanden (und bestehen noch in abgelegenen Landschaften) zahlreiche Anlagen, welche nur dem unmittelbaren Bedürfnisse dienten, auf künstlerischen Schmuck verzichteten. An diesen gingen die Stilwandlungen beinahe spurlos vorüber. Ein fester Turm, zugleich der Eingang in die Kirche, ein länglich viereckiger Raum für die Gemeinde, und die Altarapsis genügten den bescheidenen Ansprüchen. So treten uns alte Berg- und Hügelkirchen in den Alpen, primitive Dorfkirchen im nördlichen Deutschland entgegen, so waren überhaupt die ältesten Volkskirchen beschaffen.

Die romanische Kirche (kirchliche Anlagen stehen im Vordergrunde der architektonischen Tätigkeit) geht im Grundrisse auf die altchristliche Basilika zurück. Dem höheren und breiteren

Mittelschiffe legen sich niedrigere, schmälere Nebenschiffe zur Seite. In das Langhaus führt oft eine Vorhalle, mit einem Turmbau verbunden; geschlossen wird es im Osten durch die Apsis. Ein zwischen Langhaus und Apsis eingeschobenes Querschiff gibt dem Grundriß die Form des sogenannten lateinischen Kreuzes. Mehrfach ist dem Langhaus im Westen eine zweite Apsis hinzugefügt, der mitunter ein zweites westliches Querschiff entspricht (vgl. S. 101 u. Fig. 114). Die Gruftkirche unter der Apsis (Krypta) bleibt noch vielfach im Brauch. Der immer reicheren Entfaltung der Kirchenanlagen begegnen einschränkend und zu größerer Einfachheit zurücktretend die Cluniazenser. Das Atrium der Basilika fällt gewöhnlich aus. Die an der Südseite der Kirche angelegten Klosterhöfe haben, wie schon der Name andeutet, nichts mit dem eigentlichen Kirchenbaue zu tun. Der weit sich öffnende, schmuckvolle Portalbau tritt erst in der letzten Zeit des Romanismus auf. Die meist stark abgeschrägten Portalwände werden mit oft überreich geschmückten Säulen besetzt, deren Motive auch auf die Archivolten übergehen. Das Bogenfeld über dem wagrechten Türsturze beleben Reliefdarstellungen. Meistens baut sich die Fassade als eine geschlossene Mauermasse auf, mit Türmen zur Seite, mit spärlichen Öffnungen, eher den festen, sicheren Abschluß des Langhauses als den einladenden Eingang betonend. Bei den zahlreichen Kloster- und Stiftskirchen, in welche die Mönche von der Klosterseite her eintraten, erhielt schon deshalb die Fassade eine untergeordnete Bedeutung. Besonderer Beachtung und Vorliebe erfreuten sich überall die auf kreisförmiger oder polygonaler Grundform aufsteigenden Türme, deren mehrgeschossiger Oberbau durch die mit zwei oder drei Säulchen getrennten Fenstergruppen gefällige Leichtigkeit gewinnt. Bei großen Kirchen ist über der Vierung, der Kreuzungsstelle von Lang- und Querhaus, wiederholt ein achteckiger Kuppelturm aufgesetzt. Für die Turmbedachung wird eine steile, undurchbrochene Pyramide verwendet. Durch die reiche Turmanordnung gewinnt die Silhouette des Bauwerkes oft hohe malerische Reize.

Die Mauern des Mittelschiffes ruhen auf Stützen, welche bald als Pfeiler, bald als Säulen gebildet werden; mitunter erscheinen im sogenannten Stützenwechsel Pfeiler und Säulen ohne wesentlichen Unterschied der Funktion unmittelbar nebeneinander. Mit den Wölbungsfortschritten verlor die Säule immer mehr an Geltung. Aus der Säulenbasilika wurde die Pfeilerbasilika. Die Gliederung der Pfeiler ist einfach. Sie ruhen auf einem Sockel und schließen mit einem Kämpfer ab, dessen Profil sich als eine Schräge oder Schmiege unter der Deckplatte, oder als Wulst, oder als Verbindung von Pfühl und Kehle, durch kleine Plättchen getrennt, darstellt (Fig. 141). Die Pfeilerkörper werden an den Ecken bald abgefast (Fig. 134), bald ausgekantet und mit Säulchen (Fig. 135) besetzt. Gar mannigfach erscheint die Gliederung der Säulen. Ihr Fuß behält die Form der attischen Basis (Kehle zwischen zwei Pfühlen) über einer viereckigen Platte, der Plinthe, bei (Fig. 138). Die Basis ist bald steiler, bald, besonders in der späteren Zeit, flacher gehalten, wiederholt mit Blätterkränzen, Flechtwerk, gedrehten Tauen oder anderen Schnüren verziert und zeigt seit dem Beginne des 12. Jahrhunderts auf der Kante der unteren Platte einen zunächst in der Lombardei auftauchenden kleinen Knollen oder klotzartigen Körper, der allmählich mehr die Gestalt eines Blattes oder eines phantastisch umgebildeten Tieres annimmt, als Eckblatt bekannt ist und den Übergang von der Plinthe zum rundlichen Pfühle in ästhetisch gefälliger Weise vermittelt (Fig. 136). Für die Maße des Säulenschaftes gab es keine Regel, zwischen seiner Höhe und Dicke kein feststehendes Verhältnis. Wenn die Säule als wirklicher Träger einer Last Verwendung findet, wird sie leicht zum wuchtigen schweren Rundpfeiler; dient sie, an die Wand angelehnt, die Fenster einschließend, in die Pfeilerecke eingelassen, mehr dekorativen Zwecken, so wird sie meistens übermäßig schlank gebildet. Der Säulenschaft, dem Schwellung, An- und Ablauf fehlen, bleibt ohne Kannelierung, wird anfangs bemalt, später durch Reliefverzierungen, welche die mannigfachsten Muster der

Textilkunst, Blätter, Ranken, Schuppen und dergleichen verwerten, aufs geschmackvollste belebt. In Oberitalien sind die Knotensäulen mit zwei oder mehreren durcheinander geschlungenen Schäften beliebt. Reichere ornamentale Ausstattung gewinnt die Säule namentlich in den Portalbauten aus der letzten Periode des romanischen Stiles. Wo die mittelalterliche Kunst auf römischem Kulturboden sich entwickelt, bleibt das Blätterkelchkapitell in Geltung. Ziemlich treu an dem römischen Vorbilde halten die Säulenkapitelle jener Bauten fest, welche noch nahe an die karolingische Periode grenzen. Die Dürftigkeit des Materials und die geringe technische Übung ließen aber bald die feinere Zeichnung und Modellierung verkümmern. Kaum daß man

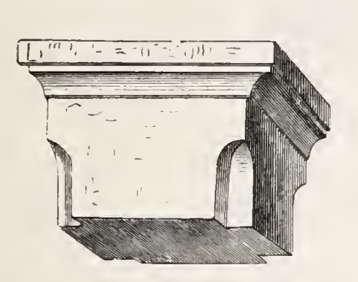


Fig. 134. Abgefaster Pfeiler. Kirche zu Gernrode.

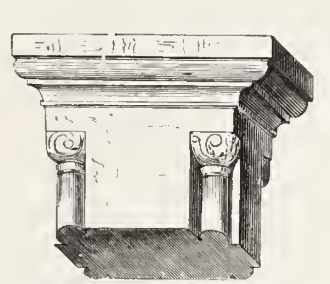


Fig. 135. Pfeiler mit Ecksäulchen. Kirche zu Hecklingen.

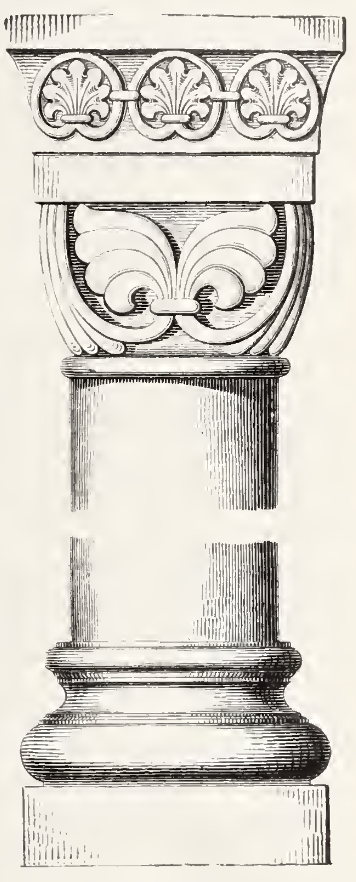


Fig. 138. Säule aus der Kirche zu Laach.

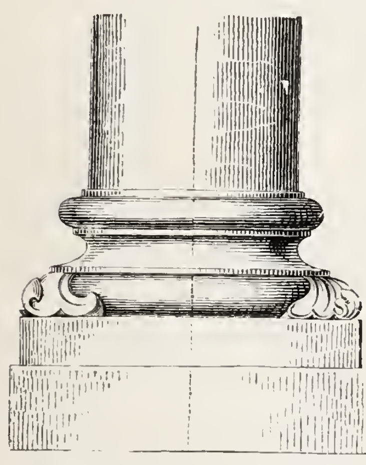


Fig. 136. Säulenbasis mit Eckblatt aus Laach.



Fig. 137. Kapitell aus St. Godehard zu Hildesheim.

die zu einem Knollen verdichteten Blattspitzen und die aus der Fläche wenig vortretenden Blätterumrisse an Kapitellen des 11. Jahrhunderts erkennt. Erst gegen den Schluß der Periode kommt das Blätterkelchkapitell wieder allgemein in Aufnahme, wobei die Behandlung der Details, das starke Heraustreiben der Blattränder, die Verzierung der Rippen und Bänder durch Nagelknöpfe an die Metalltechnik erinnern (Fig. 139). Allmählich regte sich das Verlangen und Bestreben, den Übergang vom runden Säulenschaft zu dem rechtwinkligen Bogenaufsatze in einer selbständigen Weise zu lösen. Die beliebteste Kapitellform führt den Namen des Würfelkapitells (Fig. 145). Der Ursprung desselben ist kaum rätselhaft. In allen romanischen Kirchen setzen unmittelbar auf den Säulen oder den Pfeilern des Mittelschiffes die Rundbogen auf, über welchen die Mauern emporsteigen. Der Durchschnitt des Bogenschenkels bildet ein Viereck, das unterste, noch gerade aufsteigende Stück desselben wird als Würfel behauen. Der

Durchschnitt der Säule dagegen zeigt einen Kreis, ihre Grundfigur einen Zylinder. Zwischen dem Viereck und dem Kreise zu vermitteln ist die Aufgabe des Kapitells, welches unten sich abrundet und die Gestalt der Säule ausklingen läßt, die Seiten aber abgeplattet zeigt, auf die zunächst folgenden Teile des Bogens vorbereitend. Diese Vermittelung wird durch die abgestumpfste vierseitige Pyramide, den abgestutzten Kegel und den unten abgerundeten Würfel versucht, welch letzterer sich am besten für den erwähnten Zweck eignet und sich bald größter Beliebtheit erfreut. Die Flächen des abgerundeten Würfels bilden in weiterer Entwickelung den Grund für mannigfachen Zierat, der sich bald an die Form des Kapitells eng anschmiegt (Fig. 138), bald dieselbe vollständig überspinnt und für das Auge zurücktreten läßt (Fig. 137). Auch Figurenkapitelle aller Art sind nicht selten. Den Abschluß der Säule bildet die Deckplatte, deren Abschrägung oft reich gegliedert und ursprünglich durch Bemalung, später plastisch verziert ist.

Die Ausschmückung der Wände über den Bogen war zumeist der Malerei überlassen: auch farbige Teppiche spielten, wohl nach dem Beispiel des Morgenlandes, in der Dekoration der inneren Kirchenräume eine große Rolle. Die architektonische Gliederung beschränkte sich auf schmale Gesimse, welche die Wände entlang gezogen wurden, oder auf rechtwinkliche Umrahmung der Arkaden (Fig. 142). Die Oberwand wurde durch Fenster unterbrochen. Diese waren anfangs klein und schmucklos, gewannen erst allmählich an Umfang und Höhe. Sie wurden später zu einer Gruppe vereinigt (Fig. 143), von Säulen und Bogen eingefaßt (Fig. 140). Sie breiten sich fächerförmig aus (Fig. 147) oder werden zunächst im Rundbogen (Fig. 143a), später im Spitzbogen (Fig. 143b) oder Kleeblattbogen (Fig. 144) geschlossen. Die starke Abschrägung der Fenstergewände, welche geschickt reichen Lichtzufluß vermittelte, ist entweder doppelseitig oder erweitert sich nur nach innen. Radfenster mit zierlichen Speichensäulchen finden besonders als Fassadenschmuck Verwendung. Auch die Gliederung und Dekoration der Außenmauern gewinnt erst spät im 12. Jahrhundert eine feste und reiche Gestalt. Schmale, nur wenig vortretende Mauerstreifen, Lisenen genannt, unterbrechen die äußeren Wände, diese verstärkend, in vertikaler Richtung; an reicher gestalteten Kirchen des 12. Jahrhunderts treten Pfeiler oder Halbsäulen, zuweilen durch Bogen verbunden, den Mauern vor, auch durch andere Steinfarbe sich unterscheidend. Die glücklichste Lösung dieser Art ist die aus Italien stammende Zwerggalerie, eine Säulenanordnung, die unterhalb der Dachkante wiederholt die Apsis, mitunter auch Lang- und Querhaus sowie den Vierungsturm umzieht. Unter den horizontalen Gliedern, von Lisene zu Lisene laufend, insbesondere häufig zum Abschlusse der Mauer unter dem Dache verwendet, nimmt der Rundbogenfries (Fig. 148) die wichtigste Stelle ein. Die Form desselben wechselt, erscheint bald einfacher, bald geschmückter, immer aber wird durch den Fries in Verbindung mit den Lisenen der Zweck, die Wände einzurahmen, die Massen zu gliedern, trefflich erreicht. Als Stützen des leicht vorspringenden Daches dienen Kragsteine (Konsolen) und wulstförmig gebildete Gesimse, welche durch ein an Holzschnitzerei erinnerndes Ornament (Fig. 146) belebt werden.

Nicht allein in der wirkungsvollen Gruppierung der verschiedenen Kirchenteile, der Schiffe, der Seitentürme, der Kuppel, des Hauptturmes und der reicheren Dekoration, die namentlich an den Portalen zu höchster Pracht sich steigert, tritt uns der Gegensatz zwischen früh- und spätromanischem Stile vor Augen, sondern auch in dem siegreichen Durchdringen des Gewölbebaues, welcher die leicht durch Brand zerstörbare flache Holzdecke fast in der gleichen Weise verdrängte, als die Säulenbasiliken den reinen Pfeilerbasiliken weichen mußten. Die Kunst der Wölbung war eigentlich niemals völlig verloren gegangen. In den Landschaften, deren Kultur römischen Wurzeln entsprossen war, oder welche Beziehungen zu Byzanz unterhielten, hatten sich

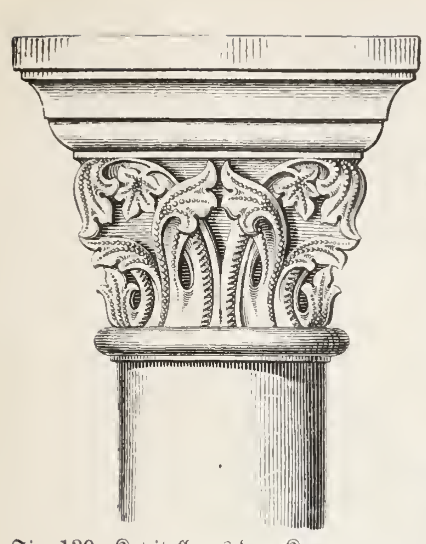


Fig. 139. Kapitell aus dem Kreuzgang zu Laach.

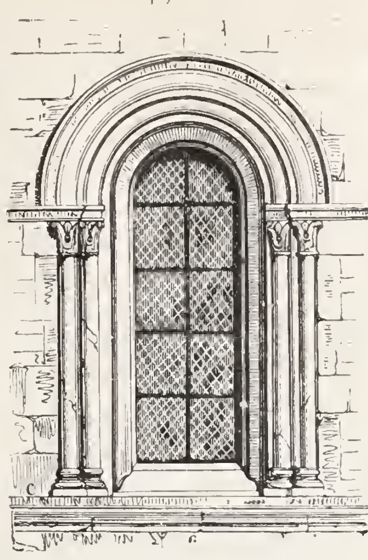


Fig. 140. Fenster mit gegliederter Leibung. (Châlons.)

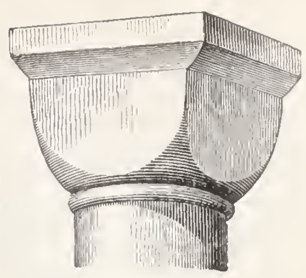


Fig. 145. Würfelkapitell.

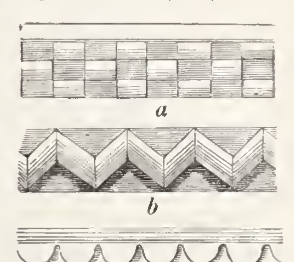


Fig. 146. Romanische Gesimse.

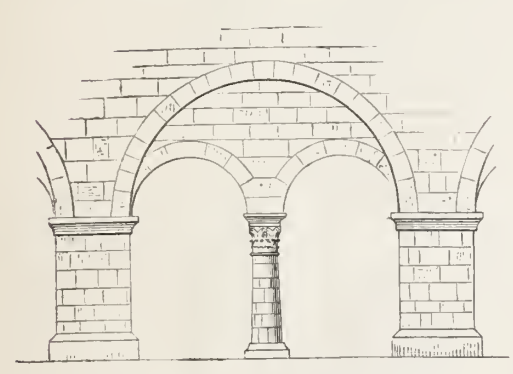


Fig. 141. Arkaden der Kirche zu Drübeck.

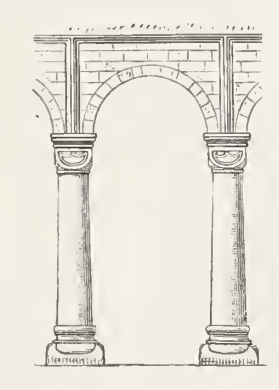


Fig. 142. Arkaden. (Paulinzelle.)

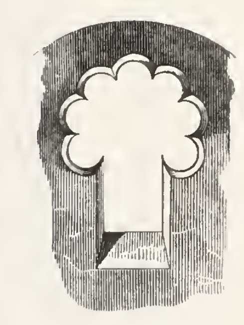
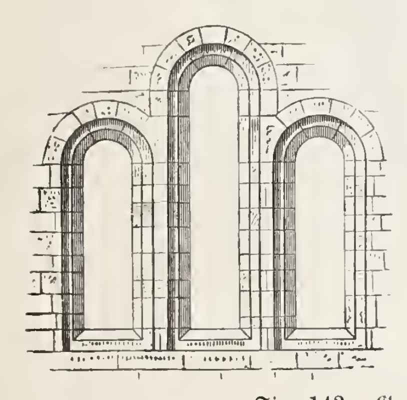


Fig. 147. Fächerfenster.



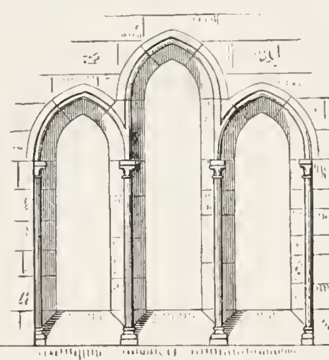


Fig. 143. Gruppenfenster.
a) aus Lippstadt. b) aus Marienfeld.

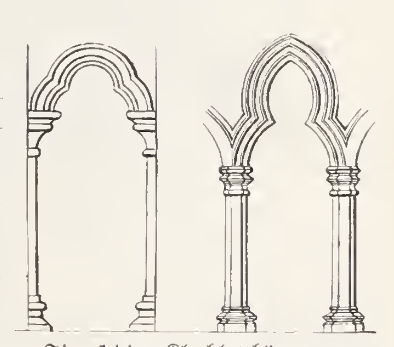


Fig. 144. Kleeblattbögen.

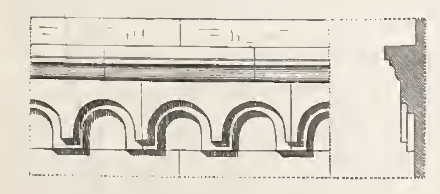


Fig. 148. Rundbogenfries.

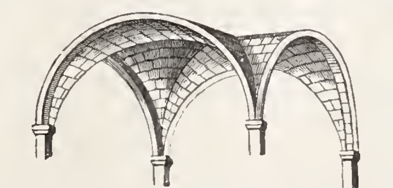


Fig. 149. Kreuzgewölbe.



Fig. 150. Tonnengewölbe.

auch die Erinnerungen an die römische Wölbekunst lebendig erhalten, und erschien die Kuppel als die schönste Krönung des Baues. Die Krypta, die unterirdische, unter dem Chore errichtete Gruftkirche, wurde naturgemäß, da auf ihr die Last der Oberkirche lagerte, eingewölbt, regelmäßig auch die Apsis und nicht selten schmale Seitenschiffe. Von der Wölbung einzelner Teile der Kirche bis zur Einwölbung aller Räume war aber ein langer Schritt, der in den verschiedenen Bauprovinzen nicht zu gleicher Zeit und nicht in der gleichen Weise gewagt wurde.

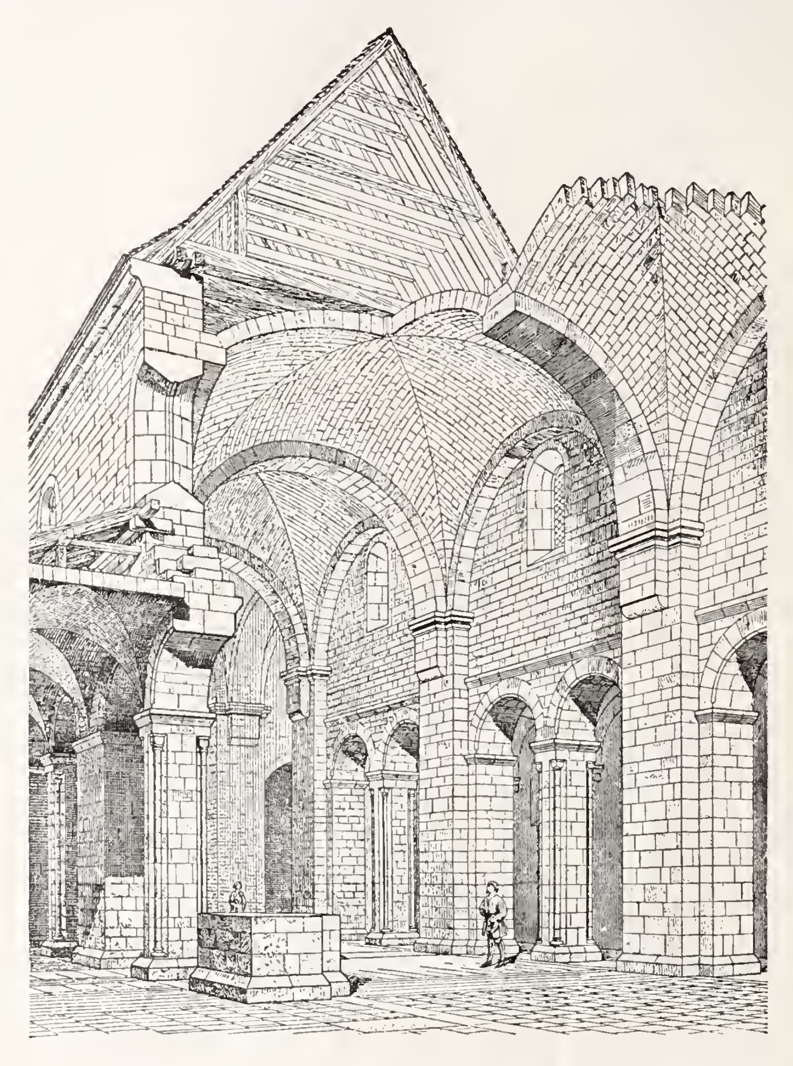


Fig. 151. Kirche zu Lippoldsberg. Gewölbesystem.

Auf deutschem Boden wandten sich z. B. die Rheinlande dem Gewölbebau zu, indes Schwaben, Bayern und Sachsen noch die flache Decke beibehielten, auf französischem schieden beide Systeme sich nach den Geltungsgebieten der provenzalischen und der altfranzösischen Sprache. In einzelnen Landschaften wird das einfache Tonnengewölbe (Fig. 150) zur Bedeckung des Mittelschiffes — und dieses bot wegen seiner Breite und Höhe die größten Schwierigkeiten, — verwendet; vorwiegend aber kommt das bereits von den Römern trefflich ausgebildete Kreuzgewölbe in Gebrauch. Seine Konstruktion versinnlicht man sich am besten, wenn man es sich als durch die Durchschneidung zweier Tonnengewölbe entstanden denkt (Fig. 149). Diese dringen ineinander und bilden vier dreieckige Kappen, von denen nur die unteren Endpunkte gestützt zu werden

brauchen, da sich die darüberliegenden Gewölbeteile gegenseitig das Gleichgewicht halten. Durch Einführung der Kreuzgewölbe erfährt die Konstruktion der Kirchen eine durchgreifende Änderung. Die Pfeiler als Gewölbestützen treten in den Vordergrund und gliedern die Wände des Schiffes. Dieses wird in quadratische Felder geteilt; in den Ecken des Quadrates sind Pfeiler errichtet, welche untereinander durch Bogen verbunden werden, und von welchen aus die Gewölbekappen emporsteigen (Fig. 151). So bildet das Schiff eine ununterbrochene, durch Pfeiler markierte Folge von Quadraten, von welchen jedes als Gewölbefeld (Joch, Travee) selbständig fungiert, und die sich doch alle gegenseitig stützen. Da die Quadrate des Mittelschiffes größer sind als die Quadrate der Seitenschiffe, so folgt daraus, daß die Summe der Gewölbe in den letzteren größer ist als in dem ersteren. Zwei Gewölbefelder im Seitenschiffe entsprechen je einem Gewölbefelde im Mittelschiffe (Fig. 152); durch diese Anordnung, das sogenannte gebundene romanische System, kam ein neuer Gedanke in die Grundrißentwickelung der romanischen Kirchenbauten und in die Pfeilerverwendung. Da die Bogen, welche das Mittelschiff vom Seitenschiffe scheiden und auch auf Pfeilern ruhen, nicht so weit gespannt werden, wie die Gewölbebogen, so wird zwischen **Arkadenpfeiler** und **Bogenpfeiler** unterschieden. Es wird bei der Gewölbeanlage stets ein Pfeiler übersprungen, der eben nur die Arkade trägt, während die andern Pfeiler zugleich die Gewölbe stützen (Fig. 151—153). In weiterer Entwickelung des Gewölbebaues lernte man auch die Gewölbe über länglichen Rechtecken errichten. Dadurch war man der Notdurft, Arkadenträger mit Gewölbestützen abwechseln zu lassen, überhoben. Alle Pfeiler dienen nunmehr der gleichen Aufgabe und empfangen daher auch die gleiche Gestalt. Mit diesen Fortschritten ergab sich der volle Verzicht auf das gebundene romanische System. Alle Gewölbe werden auf derselben Grundlinie errichtet, und die Maße des Grundrisses zu einer größeren Einfachheit zurückgeführt. Nach einer andern Richtung wird ein mächtiger Fortschritt im Gewölbebau dadurch erzielt, daß von den Pfeilern nicht nur Querbogen und Bogen in Axenrichtung — **Quergurte** und **Längengurte** oder **Gurtbögen** und **Schildbögen** — gezogen, sondern auch Diagonalbögen aus Hausteinen gespannt werden. Die Gewölbekappen, bisher in scharfen Kanten oder Graten aneinander stoßend, lagern nun zwischen Rippen, von diesen mitgehalten (**Rippengewölbe**), und können aus leichtem Gestein gemauert werden. Zu voller Durchbildung gelangte aber erst die Gewölbekunst, nachdem gleichzeitig der Rundbogen durch den Spitzbogen ersetzt worden war, in der gotischen Architektur.

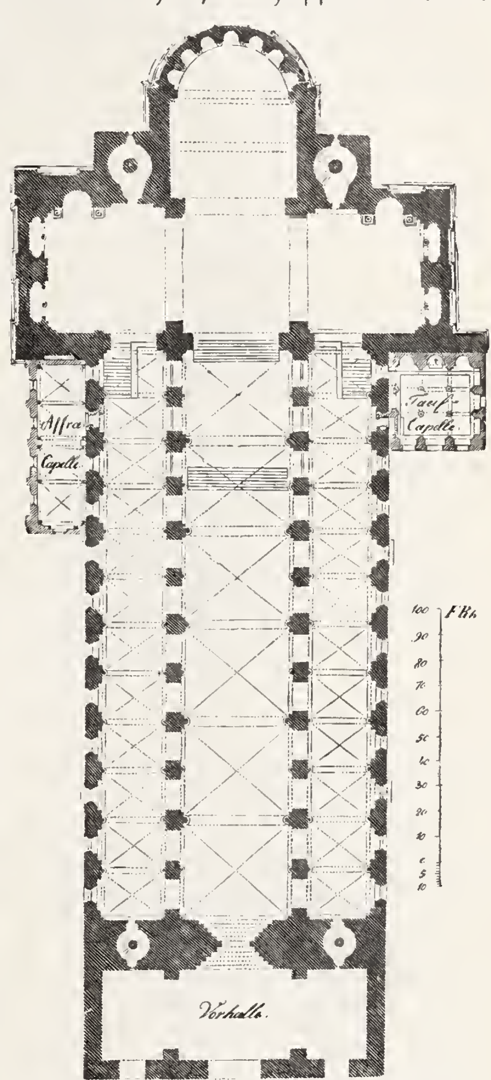


Fig. 152. Grundriß des Doms zu Speier.

Als eine manch charakteristischen Zug, aber keine abgeschlossene Selbständigkeit zeigende Entwickelungsperiode mittelalterlicher Baukunst gilt der zwischen romanischem und gotischem Stil

vermittelnde Übergangsstil, eigentlich das rauschende Ausklingen des ersteren und die Vorstufe des zweiten, von der anfangs dekorativen Verwendung des Spitzbogens zur zielbewußten Benützung desselben für die Konstruktion fortschreitend. Mit der neuartigen Gewölbebildung fiel die Starrheit des gebundenen romanischen Systems und kam größere Lebendigkeit in die sonst immer noch am alten Grundtone der romanischen Zeit festhaltende Grundrißentwickelung. Die früher halbrunde, mit einer Halbkuppel überwölbte Apsis, unter welcher nun die Krypta zu verschwinden beginnt, wird mit dem Einspannen eines Rippengewölbes über diesem Bauteile polygonal. Der Unterschied in der Gewölbeanordnung und ihrer Sicherung durch Verstärkung bestimmter Widerlagspunkte tritt am Außenbaue insofern in Erscheinung, als die romanische Lisene

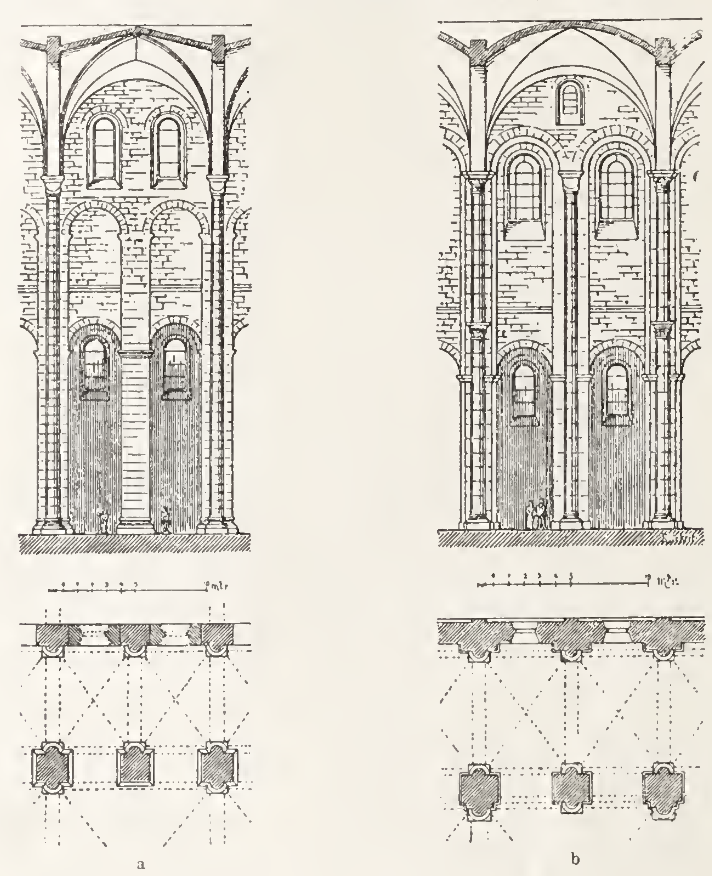


Fig. 153. System der Dome zu Mainz (a) und Speier (b).

allmählich dem Strebepfeiler weichen muß. Die Errichtung mehrerer, mit feiner Berechnung für malerische Wirkung verteilter Türme entspricht ganz dem Geiste eines mit Schmuckbeigaben nicht kargenden Stiles, der auch größere Schlankheit und Zierlichkeit der Turmhelme anstrebte.

Der Gedanke, den Gewölbebau bei Erzielung größerer Raumhöhe leichter und lebendiger zu gliedern, führte zur Zerlegung des Gewölbefeldes in eine noch größere Anzahl von Unterabteilungen; neben dem die Deckenbildung beherrschenden einfachen Kreuzgewölbe kommen sechs- (Fig. 154) und achtteilige Gewölbe vor. Gurtbogen, Rippen, Pfeiler und die bereits spitzbogigen Arkaden werden mit Rundstäben und Auskehlungen reicher profiliert. Die mit der Pfeilergliederung innigst verbundenen, aber auch als selbständige Schmuckglieder auftretenden Säulen sind überaus schlank. Der untere Pfühl der noch attische Bildung bewahrenden, aber

niedriger gewordenen Basis verdrängt das Eckblatt, indem er breit über die Plinthe vorquillt. Um die Mitte des Säulenschaftes legt sich der für den Übergangsstil so charakteristische Schaftring (Fig. 155), ursprünglich ein Zungenstein, der die frei vorstehende Säule mit der Mauermasse in Verbindung hält, später als Zierglied überhaupt beibehalten. Das Kelchkapitell, von knollenartig stilisierten Blättern zu realistischer behandelten Formen ausreifend, engt die Verwendung des Würfelkapitells immer entschiedener ein.

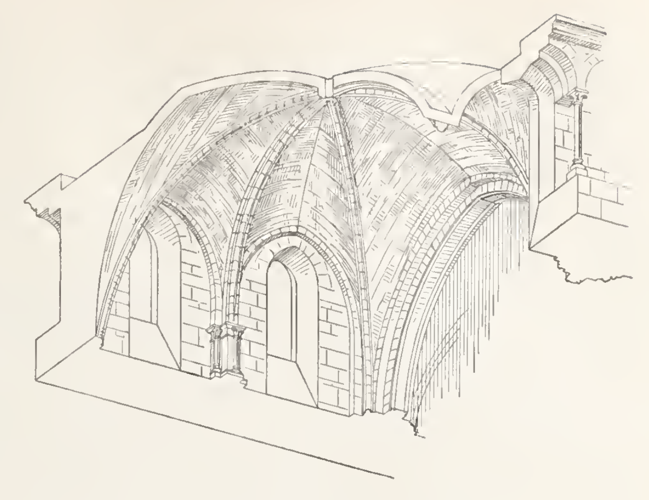


Fig. 154. Sechsteiliges Rippengewölbe. (Dehio und v. Bezold.)

Die Wandflächen zwischen den Arkadenbogen und den Oberlichtern des Mittelschiffes werden durch Blendarkaden oder durch Triforiengalerien belebt, über den Seitenschiffen in einzelnen Gebieten, wie den Rheinlanden, auch Emporen angeordnet. In der Nebeneinanderstellung zweier oder mehrerer Fenster zu einer Gruppe, die ein Blendbogen umrahmt, lag der Keim zur Fensterbildung der Gotik. Ebenso war in der Durchbrechung der z. B. bei einer zweiteiligen Gruppe über den Fenstern leerbleibenden Mauerfläche durch einen Kreis oder das Kleeblattmotiv der Ansatz für die gotische Maßwerkentwickelung gegeben. Die Radfenster oder Fensterrosen wurden immer reicher dekoriert; fächerartige Fensterbildungen liebte besonders die Rheingegend. Der Rundbogen erfährt durch die Einführung des Kleeblattbogens, des Zacken- und des vereinzelt auftretenden Hufeisenbogens, welche mit der im Zeitalter der Kreuzzüge nicht auffälligen Kenntnis orientalischer Architekturformen zusammenhängen mag, eine neue, mehr auf den Dekorationszweck gerichtete Bewertung; der Spitzbogen gewinnt zusehends an Geltung. Die Portale, bereits in allen Bogenformen gedeckt, sind in den vielfach abgetreppten Gewänden oft überaus reich mit Säulen besetzt; an den Deckungsbögen und am Tympanon entfaltet sich eine schier unerschöpfliche Fülle von Dekorationseinzelheiten. Die Gesetze der Portalbehandlung beeinflussen auch Gliederung und Schmuck der Fensterleibungen sowie der Arkadenbogen. An den Gesimsen lösen Kleeblatt und Spitzbogen den einst allein herrschenden Rundbogen ab.

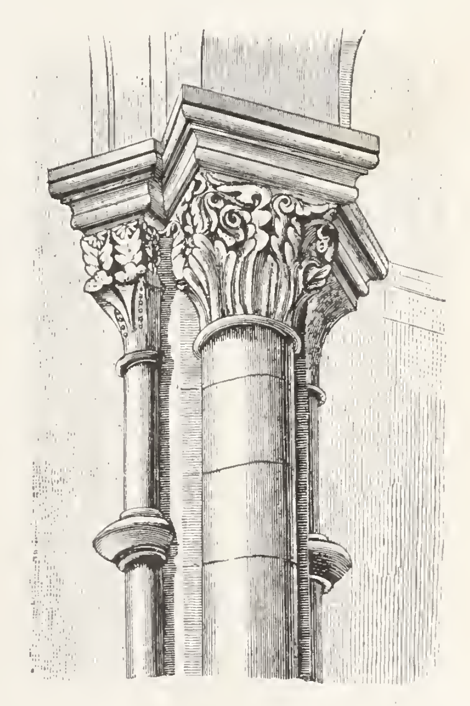


Fig. 155. Säule mit Schaftring. (Dohme, Baukunst.)

Das Schwanken in der Verwendung alter und neuer Gedanken und Formen nebeneinander erklärt es vollauf, daß man in den Werken des Übergangsstiles sich durchaus nicht an strenge Gesetzmäßigkeit der Anlagetypen und des Aufbaues bindet, sondern in geistreicher Verbindung des Alten und Neuen ästhetisch gefällige Lösungen anstrebt. Sie zeigen — ein Spiegelbild des reich bewegten Lebens der Zeit — wiederholt einen geradezu entzückenden Erfindungsreichtum

und einen bewundernswerten Sinn für Formenschönheit, übersprudelnde Phantasie und doch feinfühliges Maßhalten in der mitunter nur scheinbar überladenen Dekoration, in deren Einzelheiten man heute mit Vorliebe mehr symbolische Beziehungen hineinerklärt, als je den zweifellos oft hochbegabten Meistern vorschwebten.

Die Denkmäler. Sowenig, wie eine Landschaft nachgewiesen werden kann, in welcher der romanische Stil entstanden ist, sowenig läßt sich auch von einer einzelnen Landschaft behaupten, hier allein hätte er seine selbständige, stetige Entwickelung gewonnen. Es charakterisiert vielmehr den romanischen Stil, daß er auf zahlreichen Punkten fast gleichzeitig auftaucht und daß ebenso auf verschiedenen Punkten seine weitere Ausbildung versucht wird. Die Mannigfaltigkeit der Bauweisen innerhalb der Grenzen des romanischen Stiles ist viel größer als zur Zeit der Herrschaft der Gotik. Die Nationalitäten bilden eine erste große Scheidewand, so daß neben dem italienisch-romanischen Baustile noch ein selbständiger französischer, deutscher, englischer auftritt. Der weitere Kreis umfaßt wieder kleinere landschaftliche Gruppen, mehr oder weniger selbständige Provinzialstile. So erscheint die südfranzösische Baukunst der romanischen Periode der nordfranzösischen, der rheinische Baustil dem niedersächsischen entgegengesetzt. Und in einzelnen Landschaften läßt sich die Gruppenbildung in noch engeren und räumlich beschränkteren Kreisen verfolgen. Man muß, so scheint es, in jedem Lande einige Mittelpunkte, eine einflußreiche Stadt, einen berühmten Bischofssitz, oder eine königliche Pfalz, ein hervorragendes Kloster annehmen, von welchem aus sich die Baubewegung fortpflanzt, von welchem die architektonischen Werke einer weiteren oder engeren Umgebung abhängig sind. Zuweilen wurden Kirchenmuster mit den aus der Ferne herbeigeholten Mönchen aus einer Landschaft in die andere übertragen; auch die Berufung der Bischöfe auf andere oft entlegene Sitze bot den Anlaß, neue Elemente in die Bauweise einzuführen und die herrschende Tradition zu unterbrechen. So kommt eine Fülle von Typen in die romanische Architektur, die in Wahrheit nur der zusammenfassende Ausdruck für eine lange Reihe gleichberechtigter Landes- und Provinzialstile ist.

Wenn die Schilderung der romanischen Architektur mit deutschen Bauten anhebt, so soll damit nicht der zeitliche Vortritt Deutschlands behauptet werden. Wohl aber erreichte hier die romanische Architektur am raschesten den formalen Abschluß und monumentale Größe. Die natürlichste Gliederung der reichen Bautätigkeit, zugleich dem historischen Entwickelungsgange entsprechend, würde die Beschaffenheit des Schauplatzes, je nachdem alter Kulturboden oder frisch gerodetes Land uns entgegentritt, liefern. Die alten Traditionen haben aber in den schon zur Römerzeit bedeutenden Pflanzstätten eine arge Unterbrechung oder doch Abschwächung erfahren: auf der anderen Seite zeigt sich gerade in den der Bildung neu erschlossenen Landschaften oft ein so scharfer Blick für ältere Muster, z. B. Säulenkapitelle, daß von dieser Gliederung abgesehen werden muß.

Bereits im 10. Jahrhundert, seit dem Emporkommen des sächsischen Königshauses, regt sich am Rhein, wie im südlichen Deutschland, die Bautätigkeit. Ein besonderer Eifer wird in dem Stammlande der Könige, auf sächsischem Boden, bemerkt, wo das Christentum verhältnismäßig noch jung, der Wohlstand durch die Aufdeckung der Silberwerke im Harze im Steigen, das ganze Leben in frischem Aufschwunge begriffen war. Die Fürsten gründeten befestigte Pfalzen und ummauerten die Städte, die frommen Fürstinnen stifteten Klöster, die Bischöfe erweiterten und schmückten ihre Sitze. Quedlinburg, Merseburg, bald auch Magdeburg, kamen in die Höhe, Hildesheim unter Bischof Bernward († 1022) wurde der Sitz reichen Kunstlebens. Noch lebten, als die Kirchen hier gestiftet wurden, die karolingischen Traditionen so kräftig, daß auf sie unmittelbar gebaut werden konnte. Die Säulenkapitelle zeigen häufig antike Formen, natürlich roh in der Zeichnung, aber doch in ihrem Ursprunge kenntlich (Stiftskirche und Wiperti-

krypta in Quedlinburg, sowie die 961 gegründete Kirche in Gernrode (Fig. 156). Die Anlage von Doppelchören und Krypten, diese so hoch geführt, daß sie in den Oberbau hineinragen, die Scheidung des Mittelquadrates im Querschiffe von den Flügeln und Schranken findet weite Verbreitung. Doch bleibt es nicht bei der toten Nachahmung. Dem Langhause wird ein wuchtiger Mauerkörper vorgesetzt, an dessen Ecken noch zwei Türme emporsteigen. Erst später werden die Türme zu beiden Seiten der Mauerfronte von Grund aus selbständig errichtet. Dieser

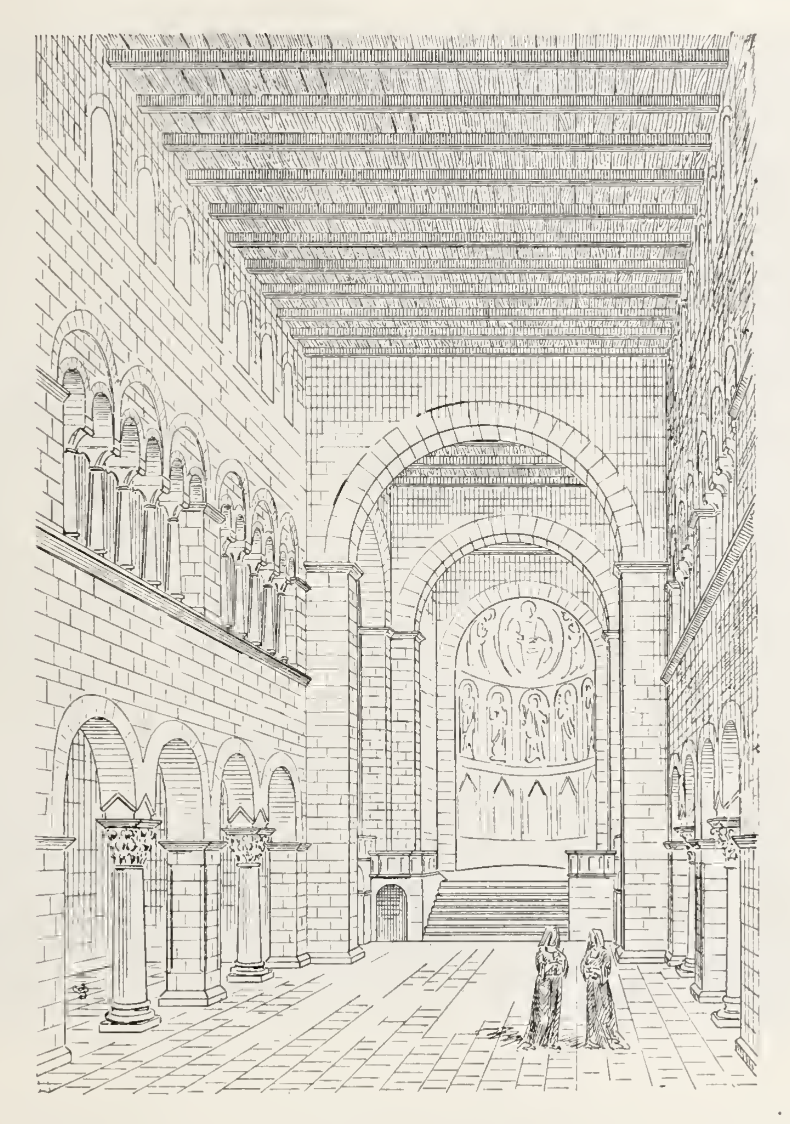


Fig. 156. Stiftskirche Gernrode; um 970.

feste, turmartige Abschluß an Stelle eines einladenden Portalbaues bildet mit dem schon an den ältesten Bauten erweisbaren Stützenwechsel die deutlichsten Wahrzeichen des sächsisch-romanischen Stiles, zu welchen außerdem die Einziehung der flachen Holzdecke zählt. In zahlreichen Kirchen der Landschaft werden die Obermauern des Mittelschiffes abwechselnd von Säulen und Pfeilern getragen (Fig. 157), ohne daß diese in der Form verschiedenen Stützen zunächst eine verschiedene Funktion ausüben. Die Werkmeister wagten an der überlieferten Säulenbasilika keine grundsätzliche Änderung; ihr praktischer Sinn, die Rücksicht auf die größere Sicher-

heit gestattete aber nicht das gedankenlose Beharren bei dem alten Muster. Sie fanden einen Ausweg in dem Wechsel von Säulen und Pfeilern, welch. letzteren sie mit Recht eine größere Tragkraft zuschrieben. Der Ausweg war aber zugleich ein fruchtbarer Baugedanke, indem er naturgemäß zu einer feinen dekorativen und klaren konstruktiven Gliederung der Oberwände leitete. Diese Gliederung fand namentlich auf niedersächsisch-thüringischem Boden eine reiche Entwickelung.



Fig. 157. Mittelschiff der Michaelskirche in Hildesheim.

Glänzende Beispiele des älteren sächsisch-romanischen Stiles sind die Michaels- und die Godehardskirche in Hildesheim. Die erstere (Fig. 157 u. 158) wurde vom Bischof Bernward 1001 mit dem dazu gehörigen Benediktinerkloster gestiftet und 1033 eingeweiht. Allerdings hat die Kirche nach einigen Bränden einen 1186 abgeschlossenen Umbau erfahren, doch aber viele der ursprünglichen Merkmale beibehalten. Sie erscheint als eine dreischiffige Anlage mit doppeltem Querschiffe und Doppelchore. Im Mittelschiffe wechselt je ein Pfeiler mit zwei Säulen ab, von welch letzteren noch mehrere dem ursprünglichen Gebäude angehören. Der Schichtenwechsel roter und weißer Steine, welcher sogar auf die Säulen sich erstreckt, rechnete offenbar auf die Erhöhung malerischer Wirkung. Zur Godehardskirche (Fig. 159) wurde 1133

der Grundstein gelegt. Trotz der späteren Entstehung zeigt die Anlage der Schiffe (Stützenwechsel) eine große Verwandtschaft mit der Michaelskirche. Eigentümlich ist die Anordnung des Chores. Um den Altarraum wird noch in Fortsetzung der Seitenschiffe ein Umgang herumgeführt, aus welchem drei Nischen heraustreten. Möglich, daß diese Chorform aus Frankreich, wo sie häufig (Poitiers, Clermont, Cluny) vorkommt, herübergenommen wurde. Beide Hildesheimer Kirchen sind flach gedeckt. Dabei bleibt es auch bei der Mehrzahl der im 12. Jahrhundert errichteten sächsischen Kirchen. Die Werkmeister verleihen dem Grundrisse eine belebtere Form, vermehren die Zahl der Apsiden (z. B. die vom Kaiser Lothar 1135 gegründete Bene-

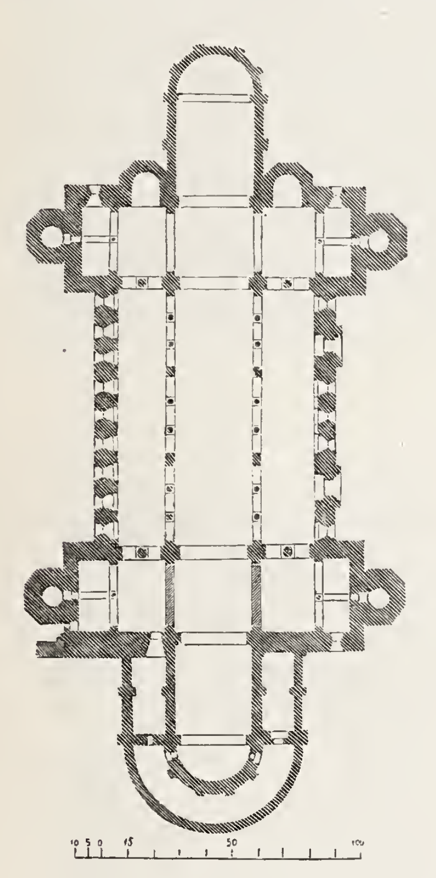


Fig. 158. St. Michael zu Hildesheim.

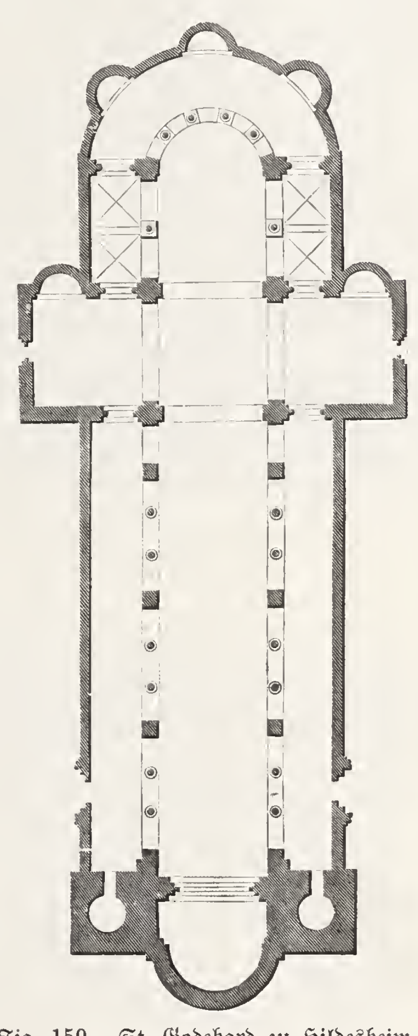


Fig. 159. St. Godehard zu Hildesheim.

diktinerabtei zu Königslutter bei Braunschweig, mit einem durch seine schön gemeißelten Säulen berühmten Kreuzgange und den italienischen Mustern nachgebildeten Portallöwen [Fig. 160] zeigt auch an der Ostseite der Kreuzflügel Apsiden, im ganzen also fünf); sie geben den Einzelgliedern, z. B. den Pfeilern in der (restaurierten) Klosterkirche auf dem Petersberge bei Halle, eine zierlichere Gestalt, erfreuen sich an kunstreichen Bogenformen, wie an der Hufeisenform in der Turmkrypta zu Göllingen bei Sondershausen (Fig. 161), begnügen sich aber gewöhnlich mit der Einwölbung des Chores und der Nebenschiffe. Die vollständige Einwölbung und den ausgebildeten Pfeilerbau zeigt der Braunschweiger Dom, von Heinrich dem Löwen 1173 gestiftet, 1227 geweiht. Im 14. Jahrhundert wurden die Umfassungsmauern der Seitenschiffe abgebrochen, und die letzteren verdoppelt. Sieht man davon ab, so kommt nicht



Fig. 160. Portal der Benediktinerkirche in Königslutter. (Hartung.)

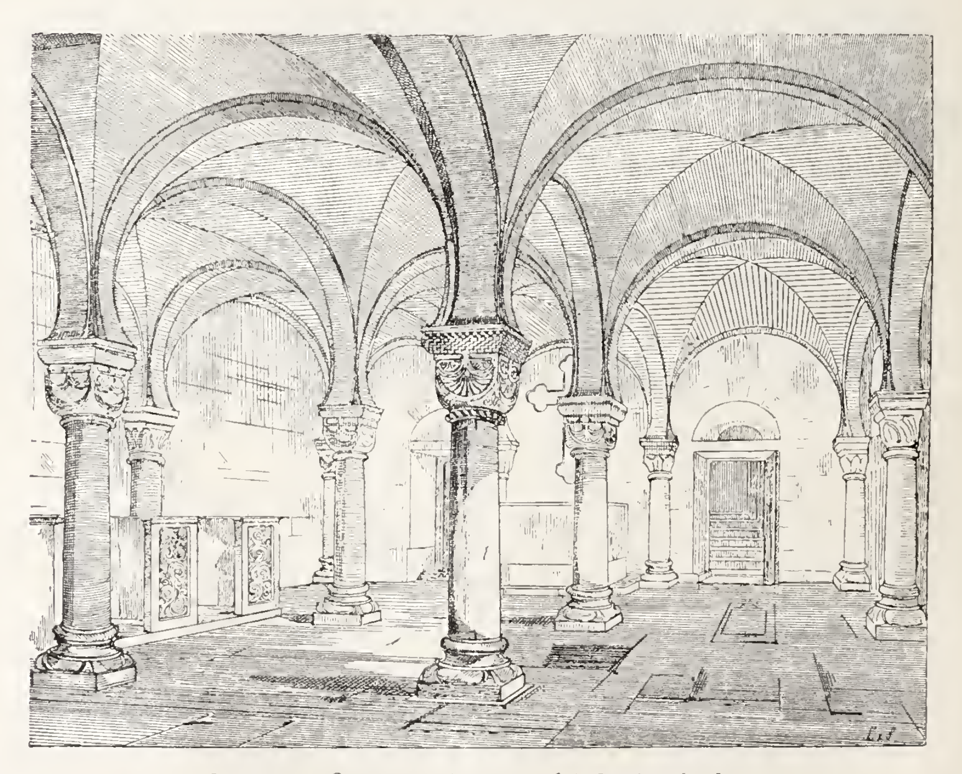


Fig. 161. Krypta zu Göllingen bei Sondershausen.

allein der breite Vorbau, dem sächsisch-romanischen Stile gemäß als feste Masse behandelt, sondern auch die Kreuzform und der feinste Rhythmus der Verhältnisse zum Vorschein.

Noch konservativer als im Sachsenlande tritt die Architektur auf alemannisch-schwäbischem Boden auf. Hier bleibt die Säulenbasilika lange Zeit der vorherrschende Typus

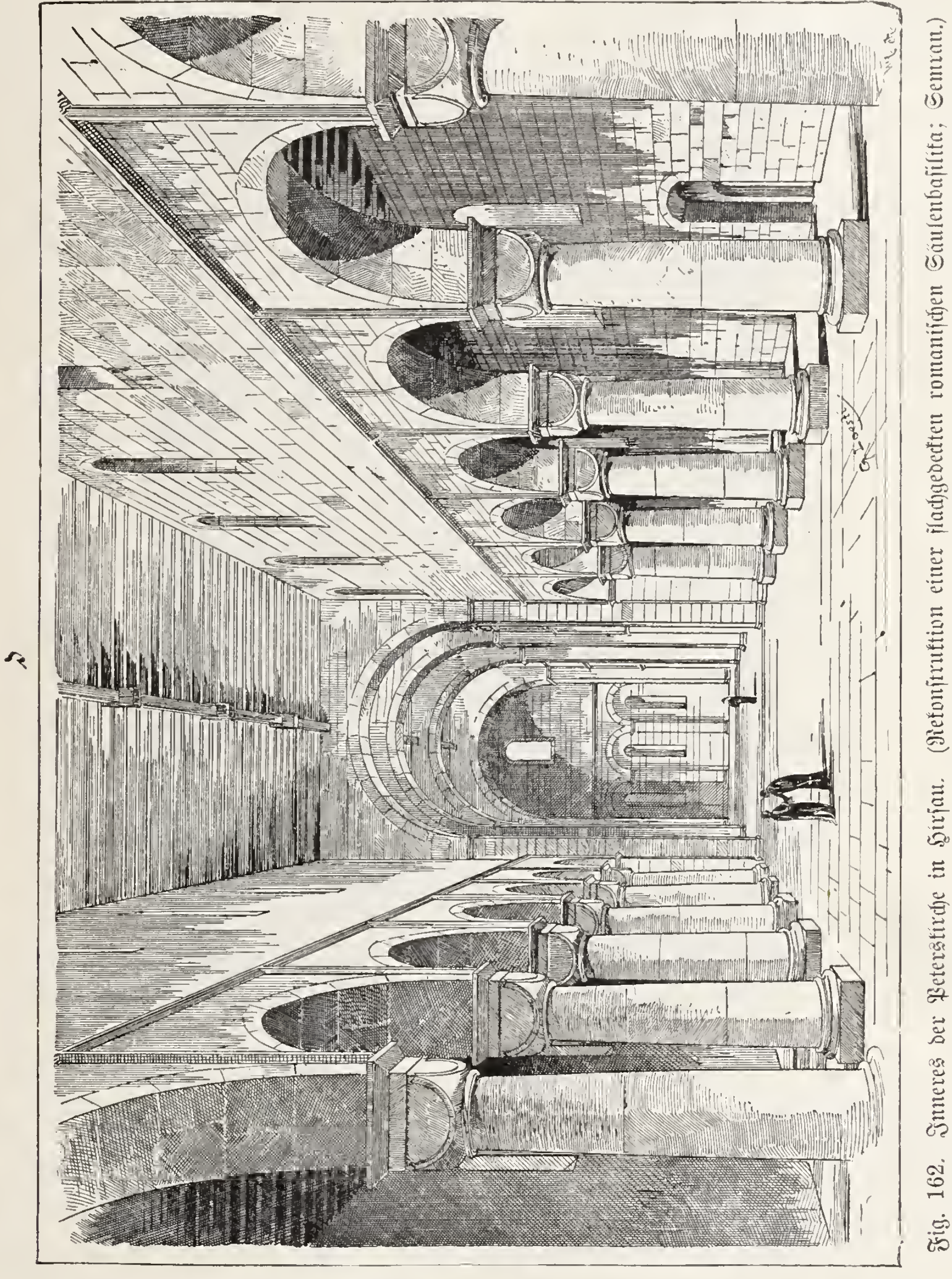


Fig. 162. Inneres der Peterskirche in Hirsau. (Rekonstruktion einer flachgedeckten romanischen Säulenbasilika; Gemrau.)

(Ober- und Unterzell auf Reichenau, die erstere aus dem 10., die andere aus dem 12. Jahrhundert, der Dom zu Konstanz, das Münster in Schaffhausen, die Klosterkirche zu Alpirsbach aus dem 11. Jahrhundert und andere). Die gerade in der spätkarolingischen Zeit rege Bautätigkeit mag auf die Phantasie der jüngeren Geschlechter stark gedrückt, die streng kirchliche,

den Neuerungen abholde Richtung der Cluniazenser, in Süddeutschland durch das Kloster zu Hirsau vermittelt und mächtig geworden, auf das treue Bewahren der Überlieferungen Einfluß geübt haben. Ein hervorragender Vertreter der von Cluny ausgehenden Reformbewegung war Abt Poppo von Stablo; er beeinflußte maßgebend die als reine Säulenbasiliken ausgeführten Klosterkirchen zu Limburg a. d. Hardt, eine 1042 geweihte Stiftung Konrads II., und zu Hersfeld (1037—1144). Beide halten in der zwischen den Westtürmen liegenden gewölbten Vorhalle mit einer Empore ein ausgesprochenes Kennzeichen der Cluniazenser-Bauweise fest. Der



Fig. 163. Klosterruine Paulinzelle.

Ausgangspunkt ihrer raschen und großen Verbreitung auf deutschem Boden wurde das 1059 mit Mönchen aus Einsiedeln besetzte Kloster Hirsau, das unter Abt Wilhelm (1069—1091) an die Spitze der Reform des Mönchswesens trat. Der von Hirsau ausgehende Geist fand schnell in zahlreichen Benediktinerklöstern Deutschlands Eingang und erlangte bei der Geschlossenheit der Kongregation, die in ihren Konversen eine Menge tüchtiger Künstler besaß, beträchtlichen Einfluß auf die Errichtung einer Reihe hervorragender Kirchenbauten aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Die 1071 geweihte Aureliuskirche und die 1091 vollendete Peter- und Paulskirche in Hirsau (Fig. 162), die jetzt in Trümmern liegen, gewannen selbstverständlich eine gewisse Vorbildlichkeit für die zur Kongregation gehörigen Ordenshäuser. Kreuzförmige, flachgedeckte Säulenbasiliken, hielten sie mit der zwischen den Westtürmen liegenden Vorhalle

und Empore, die bei der Peter- und Paulskirche geradezu zu einer Vorkirche ausgestaltet wurde, ein von Cluny überliefertes Motiv, die Einschaltung eines Atriums, fest. Für die Grundrißentwickelung der Kongregationsbauten blieben die strenge Ausbildung des lateinischen Kreuzes und die Fortsetzung der Seitenschiffe neben dem Chore typisch, der von ihnen zunächst durch Mauern geschieden war, später aber durch Arkadenanordnung mit ihnen in Verbindung gesetzt wurde. Mit wenigen Ausnahmen fehlt die Krypta, wiederum ein Cluniazenser-Zug. Der platte Chorschluß wird bevorzugt, aber nicht ausschließlich angeordnet. Als lokale Eigentümlichkeit der bayerischen Baugruppe gelten die in einer Flucht liegenden drei Apsiden. Konstruktive und die Mauermassen gliedernde Gedanken sind der Hirsauer Schule nicht eigen. Über den Arkaden, die in rechtwinklige Umrahmung gestellt werden, teilt ein mäßig gegliedertes Gesimse die Hochschiffwände. Die Säulenverwendung ist außerordentlich beliebt; die Pfeilerbasiliken, wie Murbach, Sindelfingen, Prüfening, St. Paul, sind in der Minderzahl, Stützenwechsel wie in Gengenbach begegnet nur ganz vereinzelt. An der Deckplatte der Würfelkapitelle,

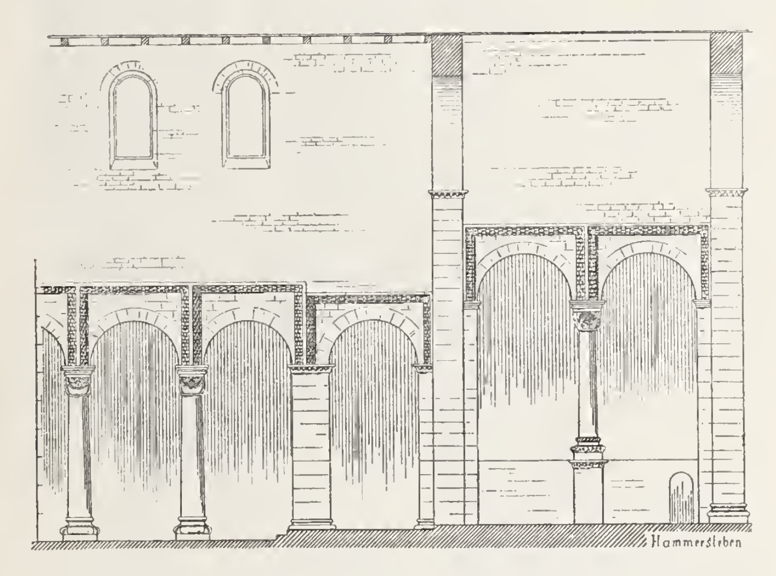


Fig. 164. Pfeileranordnung in Hamersleben. (Dehio und v. Bezold.)

deren Schildflächen sich durch originelle Umrahmung besonders abheben, wiederholt sich oft das vielleicht in der Hirsauer Schule selbst entstandene, sicher durch sie über ganz Deutschland verbreitete Würfel- oder Schachbrettornament. Auch um die Einführung des Eckblattes hat die Hirsauer Schule besondere Verdienste. Ihre Beibehaltung der flachen Decke und die Beschränkung der Tonnen- und später der Kreuzgewölbe auf Vorhallen, Emporen und Turmgeschosse zeigen unverkennbar die Abneigung gegen gewagte Konstruktionsversuche. In der Stellung und Zahl der Türme, in der Ausbildung der Vorhalle herrscht ebensoviel Mannigfaltigkeit als Beweglichkeit. Phantastische Skulpturen am Äußeren, besonders an den Portalen oder in ihrer Nähe entstammen Cluniazenser-Einwirkungen und fordern bald die Gegnerschaft der Zisterzienser heraus. Die von Frankreich ausgehenden Anschauungen erfahren in der Hirsauer Schule, die auch in dem feineren Quaderverbande bautechnischen Fortschritten zustrebte, eine selbständige Verarbeitung.

Zu den kunstgeschichtlich bedeutendsten Bauten der Hirsauer Schule zählt die 1106—1169 errichtete Säulenbasilika des Klosters Paulinzelle in Thüringen (Fig. 163), deren Ruinen die feine Berechnung und den geläuterten Geschmack der Hirsauer Mönche vortrefflich erkennen lassen.

Dieselben ordneten hier nach dem Vorbilde ihrer Peter- und Paulskirche in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts eine dreischiffige Vorkirche an, die wieder für die Pfeilerbasilika in Thalbürgel vorbildlich wurde, wo die gedrungenen Säulenschäfte und die Kapitellbehandlung auf schwäbische Muster zurückgehen. In dem nicht zur Kongregation gehörigen Augustinerchorherrnstifte Hamersleben (1112—1178), dessen Kirchenbau direkt von den in Paulinzelle begegnenden Kunstformen beeinflußt sein muß, wird die der Hirsauer Schule geläufige Anordnung, bei sonst



Fig. 165. Aus der Stiftskirche in Seckau.

konsequentem Säuleneinstellen die östlichste Langhausstütze als Pfeiler zu bilden (Fig. 164), doppelt auffällig. Die 1098 geweihte Kirche in Alpirsbach zeigt innigste Annäherung an den Hirsauer Baubrauch, dem außer den schon genannten Bauten auch Schwarzach, St. Georg zu Hagenau im Elsaß, Komburg, Neckarthailfingen, Biburg, Münchaurach und andere bald mehr bald minder entschieden folgen. Die Hirsauer Baugepflogenheiten genossen selbst über die Kongregation hinaus großes Ansehen sogar an Orten, die vom Ausgangspunkte der Bewegung weit entfernt waren; so bei den Benediktinern in Königslutter, bei den Prämonstratensern in

Jerichow, Oberzell und Windberg oder bei den Augustinerchorherren in Seckau, welche in der Anordnungsart des Stützenwechsels, in der Behandlung der Kapitelle, in der Umrahmung und im Würfelornament der Arkadenbogen ganz offenkundig unter der Abhängigkeit von Hamersleben standen (Fig. 165). Auch in den übrigen von geschlossenen Stämmen bewohnten Landschaften herrschen besondere Bausitten. In Bayern z. B., wo zuerst Regensburg, dann Bamberg als

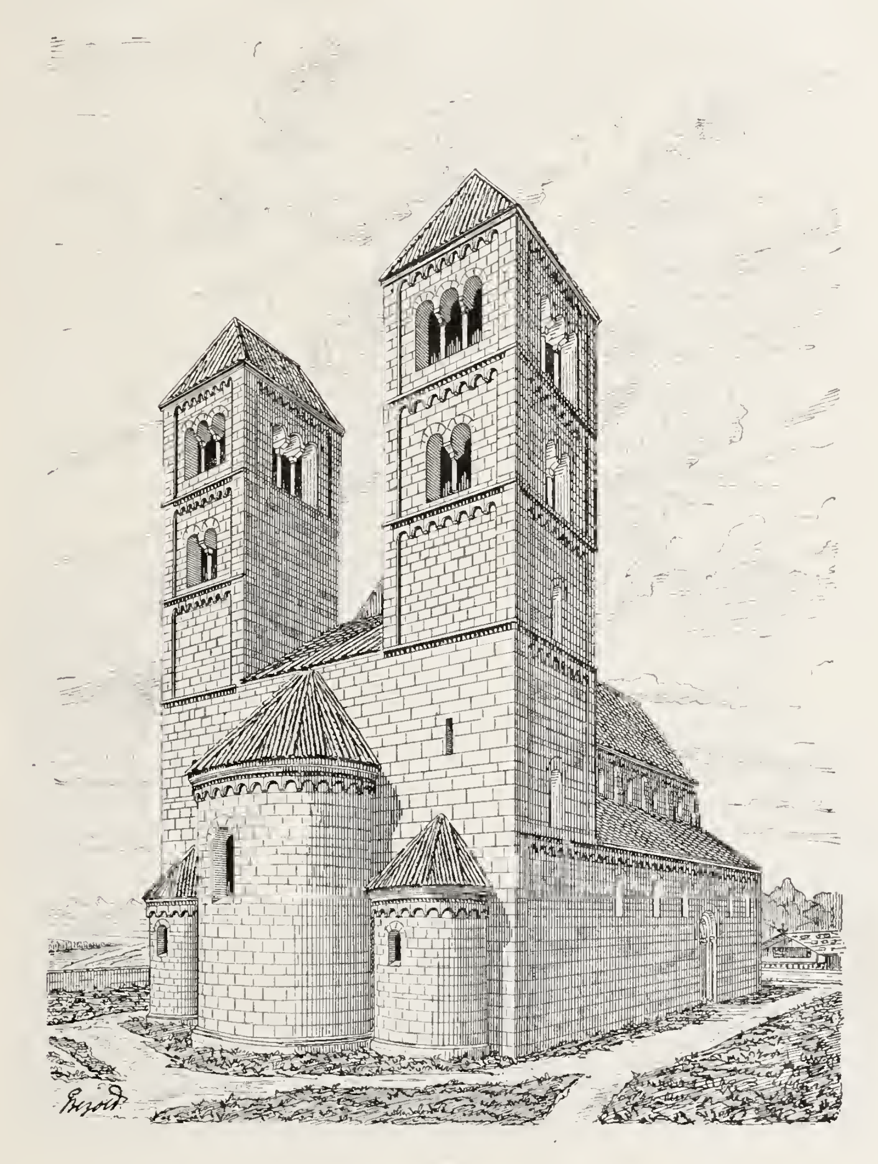


Fig. 166. Choransicht der Kirche zu Altenstadt am Lech.

Vororte der Kunsttätigkeit auftreten und bis zu dem wegen interessanter Choransicht und wegen Aufgebens des gebundenen Systems nennenswerten Altenstadt (Fig. 166) lombardischer Einfluß hinaufreicht, sieht man häufig vom Querschiffe ab, führt jedes Schiff bis zur Apsis fort und verwendet gewöhnlich Pfeiler als Stützen. Zu Pfeilerbauten drängten auch in den Rheinlanden die Natur der gebräuchlichen Steinart (Tuff) und die größere technische Erfahrung. Der Tuff läßt sich am bequemsten in kleinen viereckigen Blöcken bearbeiten, lockt aber nicht die Kunst des Steinmetzen. Zwar durchbrachen auch hier, wie in allen anderen Landschaften, äußere Einflüsse

in einzelnen Fällen die Herrschaft des Provinzialstiles. Im allgemeinen neigte sich aber doch im Laufe des 11. Jahrhunderts überall der Sieg auf die Seite des Pfeilerbaues, an dessen Ausgestaltung die Entwickelung der Architektur in der Folgezeit hauptsächlich gebunden blieb.



Fig. 167. Chorseite des Doms zu Speier.

Von besonderer Wichtigkeit für die deutsche Baugeschichte sind die drei mittelrheinischen Dome, unter welchem Namen die Dome von Speier, Mainz und Worms verstanden werden. Der Dom von Speier (Fig. 167, vgl. 152, 153) wurde 1030 oder doch bald darauf von Kaiser Konrad II. und zwar bereits in seiner ganzen riesigen Ausdehnung begründet. Je zwölf mächtige Pfeiler, welchen Halbsäulen vortreten, tragen die Mauern des Mittelschiffes; unter dem Kreuzschiff und Chore zieht sich die mächtige Königsgruft hin, in welcher 1039 der Stifter

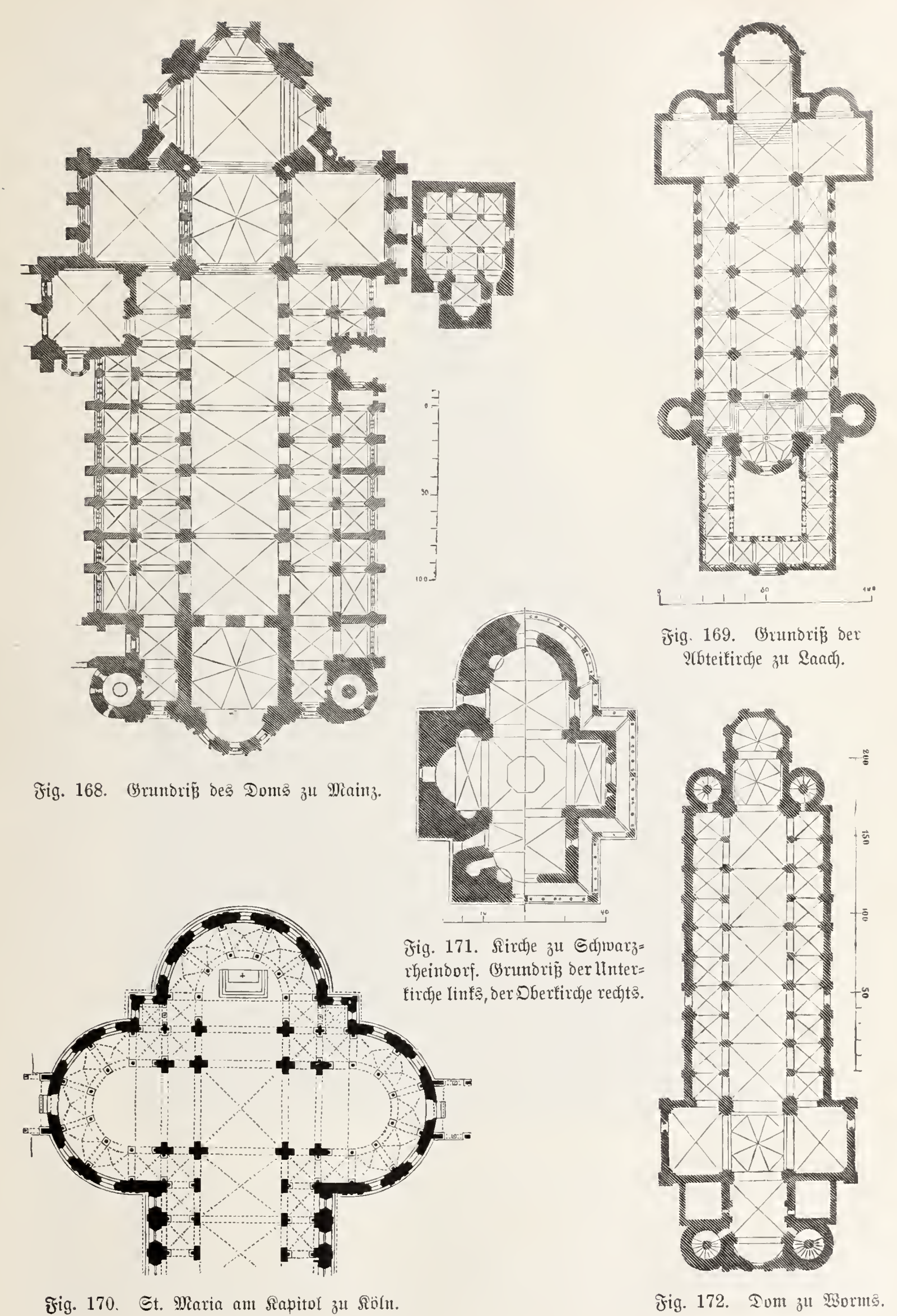


Fig. 168. Grundriß des Doms zu Mainz.

Fig. 169. Grundriß der Abteikirche zu Laach.

Fig. 170. St. Maria am Kapitol zu Köln.

Fig. 171. Kirche zu Schwarzrheindorf. Grundriß der Unterkirche links, der Oberkirche rechts.

Fig. 172. Dom zu Worms.

beigesetzt wurde. Um das Jahr 1060 war dieser Bau vollendet. Bei einem Umbau unter Kaiser Heinrich IV. wurde das ursprünglich flach gedeckte, ungewöhnlich breite Mittelschiff mit

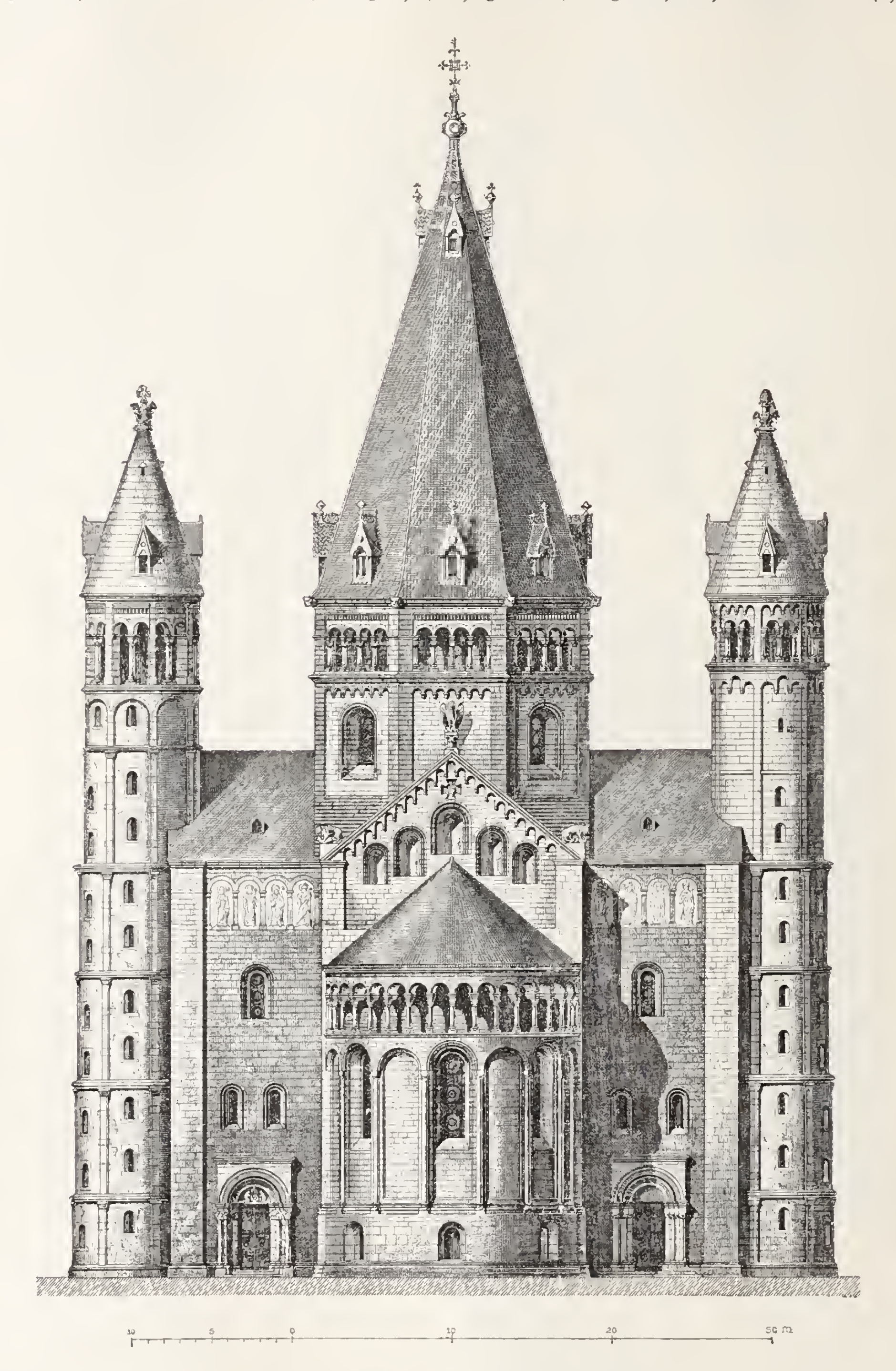


Fig. 173. Dom zu Mainz. Ostchor.

einer Steinwölbung versehen. Nach der technischen und künstlerischen Seite bedeutet diese Einwölbung einen großen Fortschritt. Wiederholte Brände und insbesondere die Zerstörung der Kirche 1689 durch französische Mordbrenner haben von den oberen Teilen des alten Baues

wenig übriggelassen. — Der doppelchörige Dom von Mainz (Fig. 168) geht in seinen Anfängen in das 10. Jahrhundert (Bischof Willigis 976) zurück. Die ältesten Teile des gegenwärtigen Baues, die östlichen Rundtürme (Fig. 173) gehören noch der frühesten Zeit des 11. Jahrhunderts (Neubau Bischof Bardos nach dem Brande 1009) an. Die Hauptteile des

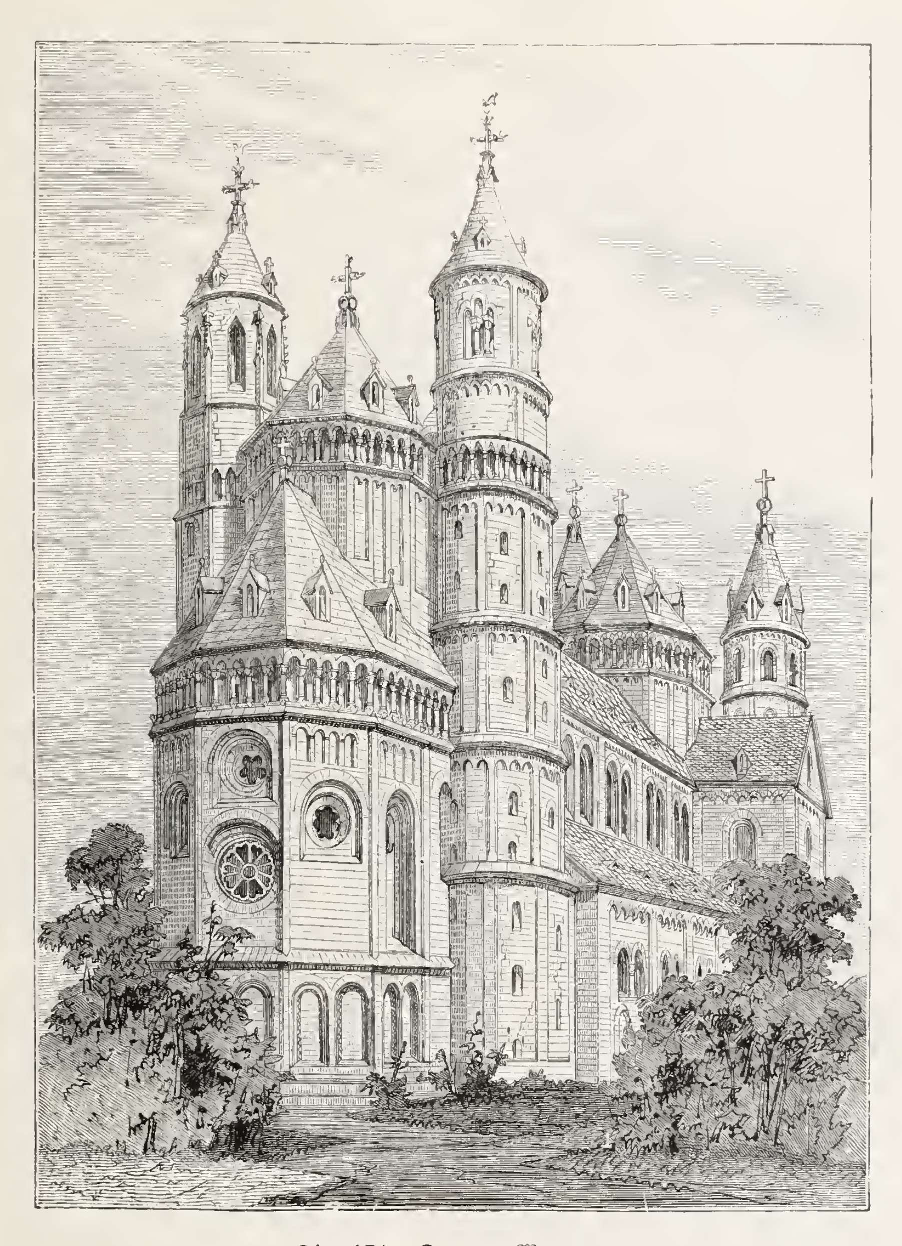


Fig. 174. Dom zu Worms.

Domes, bis auf das im 13. Jahrhundert errichtete westliche Querschiff und den Westchor, sind nach dem Brande 1081 errichtet worden. In diese Zeit fiel der ganze Mittelschiffsbau mit den für Gewölbeanlage berechneten Pfeilern und Halbsäulen. Doch fand eine Erneuerung der Oberteile der Kirche nach dem Brande von 1191 statt, nachdem kurz vorher die Herstellung des Werkes aus dem verwüsteten Zustande, in den es infolge städtischer Kämpfe (1155) geraten war, begonnen hatte. — Auch die alte Stiftung des Wormser Domes (Fig. 172 und 174) ist

bereits im 11. Jahrhundert in seiner ganzen gewaltigen Ausdehnung mit Doppelchor und starker Betonung des Querschiffes entworfen worden; seine gegenwärtige Gestalt, insbesondere den wirkungsvollen Aufbau der Türme, dankt er dem 12. Jahrhundert, in welchem eine Weihe 1181 berichtet wird. Alle drei Dome haben eine reiche Pfeilergliederung, desgleichen eine wohldurch-



Fig. 175. Abteikirche zu Laach.

dachte Gliederung der Wände und Anordnung der Fenster; sie gruppieren wirksame Türme und Kuppeln über der Vierung und streben nach allen Richtungen die mächtigsten Verhältnisse und Dimensionen an. Gerade die Sparsamkeit des Schmuckes beweist, daß den Baumeistern die Konstruktion am meisten am Herzen lag, und daß sie durch deren Kühnheit allein die Bewunderung der Zeitgenossen fesseln wollten. Jedenfalls feierte der deutsch-romanische Stil in den drei mittelrheinischen Domen seinen höchsten Triumph; namentlich im Dom zu Speier, der groß-

artigsten romanischen Kirche auf deutschem Boden, deren Bau nicht deshalb notwendig dem Mainzer Dome der Zeit nach folgen muß, weil er scheinbar eine größere Reife des künstlerischen Verstandes offenbart. Im Gegenteile deuten die schärfere Scheidung der Gewölbe- und Arkadenträger in Mainz, die dichte Scharung und gleichmäßige Ausbildung aller Pfeiler in Speier darauf hin, daß der letztere Dom sich noch nicht völlig von der Regel der Säulenbasiliken befreit hat. Andererseits ist der Speierer Meister als Gewölbekonstrukteur dem in Mainz tätigen mehrfach überlegen. Wüßten wir die Künstler zu nennen, welche die Pläne zur Gewölbekonstruktion hier und dort geschaffen, so würden wir in der Sache klarer sehen. Und so sind und bleiben die mittelrheinischen Dome die glänzendsten Denkmäler einer Periode, in welcher die Kaiser die höchsten Ansprüche auf Macht und Ruhm erhoben und dem schon heiß

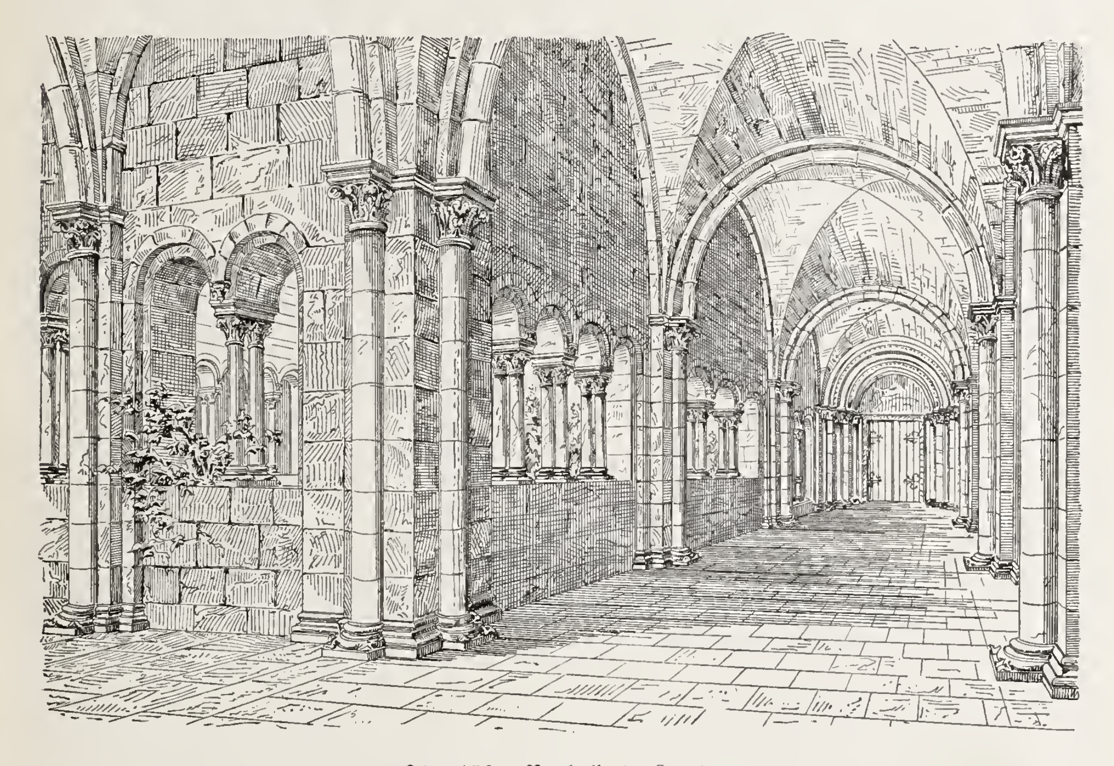


Fig. 176. Vorhalle in Laach.

wogenden Kampfe mit dem Papsttum zum Trutze sich als die Schirmherren und Wohltäter der Kirche fühlten. Bei dem Tode Heinrichs IV. klagte ein Zeitgenosse, daß es dem Kaiser nicht vergönnt gewesen, an den Mainzer Dom, als dessen kunstreicher Wiederhersteller er gepriesen wird, die letzte Hand zu legen, wie er den Speierer Dom von Grund aus erneuert und vollendet habe. Mit diesen beiden größten Kunstschöpfungen des 11. Jahrhundert bleibt der Name Heinrichs IV. für immer verknüpft. — Als ein besonders gutes Beispiel des sich vervollkommnenden Gewölbebaues kann die gleichfalls doppelchörige Abteikirche zu Laach bei Andernach gelten, über deren Bauzeit (1093 gegründet, 1156 geweiht) wir genau unterrichtet sind, und welche sich völlig unversehrt und unverändert bis auf unsere Tage erhalten hat (Fig. 169 und 175). Die Einwölbung ist mit Aufgeben des gebundenen Systems und mit Anordnung der gleichen Anzahl von Gewölbefeldern im Mittelschiffe und in beiden Seitenschiffen vollständig und ohne jede Schwierigkeit durchgeführt, die Pfeiler mit vorgelegten Halbsäulen sind richtig als Träger der nicht mehr quadratischen, sondern überall rechteckigen Gewölbefelder behandelt,

die Kreuzform erscheint stark betont, durch die Gruppierung der reich dekorierten Türme wird dem Baue ein geschlossener, fest zusammengehaltener Charakter verliehen. Eine Prachtleistung spätromanischer Kunst ist das dem Laacher Westchore vorgebaute Paradies (Fig. 176), ein kreuzgangähnlicher Vorhof, der den Gedanken des altchristlichen Atriums in äußerst auffälliger Weise neu aufgenommen zu haben scheint. Die Laacher Gewölbebildung machte in Deutschland keineswegs Schule; sie blieb lange vereinzelt. Die seltene Anlageform des griechischen Kreuzes und den Gedanken der Doppelkapelle, welchem die 1138 geweihte Godehardskapelle des erzbischöflichen Palastes in Mainz die Aufmerksamkeit anderer rheinischer Bauherren zugewendet hatte, verwertet die Doppelkirche von *Schwarzrheindorf* bei Bonn (Fig. 171, 177, 178 und 179), die von dem späteren Kölner Erzbischofe Arnold II. von Wied als Grabkirche gestiftet und 1151 begonnen wurde. 1175 wurde das Schiff verlängert und die Zentralanlage gelockert. (Der Grundriß gibt die ursprüngliche Gestalt wieder.) Die mittlere Kuppel wird von schmalen Kreuzgewölben und Halbkuppeln umgeben und gestützt, von auffallend starken Mauern

Fig. 177. Kirche zu Schwarzrheindorf.
Nach einer Aufnahme der kgl. preuß. Meßbildanstalt.

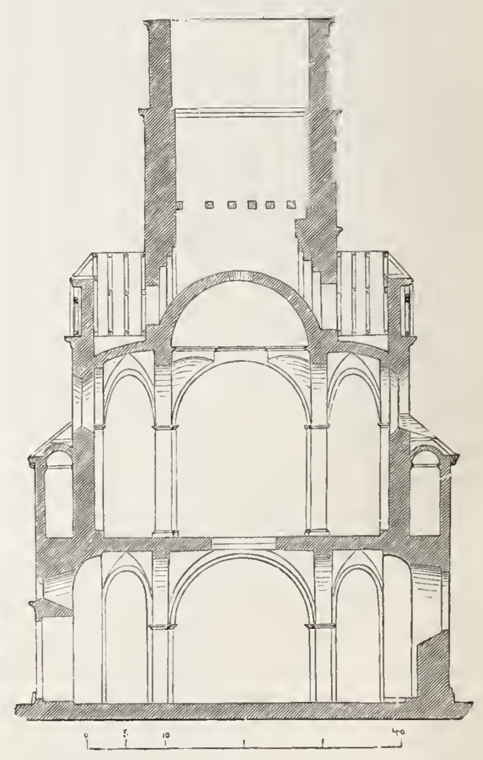


Fig. 178. Doppelkirche zu Schwarzrheindorf.
Querschnitt.

getragen. Wie bei der Mainzer Godehardskapelle mindert die Zwerggalerie die Last der Mauern und bewirkt zugleich wohltuende Brechung des sonst massenhaften Baues. Das Zwerggaleriemotiv und die Durchbrechung der Querschiffsgiebel mit Blendarkaden zeigen offenkundige Verwertung italienischer Anordnungseinzelheiten. Die reiche Entfaltung der Schwarzrheindorfer Choranlage, hier durch die Bestimmung des Werkes bedingt, gewinnt auf die benachbarten Kölner Kirchen Einfluß.



Fig. 179. Inneres der Unterkirche zu Schwarzrheindorf.
Nach einer Aufnahme der kgl. preuß. Meßbildanstalt.

Die Geschichte vieler Kölnischer Kirchen geht ebenso wie jene des Trierer Domes, dessen aus dem 6. Jahrhundert stammender Kern im 11. Jahrhundert nach Westen und im 12. auch nach Osten eine Erweiterung erfuhr, worauf dann das Ganze eingewölbt wurde, in das vorige Jahrtausend oder doch wenigstens in das 11. Jahrhundert zurück. Die eigentliche Signatur empfangen sie aber erst am Schlusse des 12. und am Anfange des 13. Jahrhunderts,

in der Zeit des mächtigsten politischen und wirtschaftlichen Aufschwunges der „heiligen Stadt". Die Kirche Maria am Kapitol (Fig. 170) zeigt die vielgliederige Choranlage am frühesten (1049) angebahnt. Die Mittelkuppel über der Vierung wird durch Tonnengewölbe mit den



Fig. 180. Die Apostelkirche in Köln.

Halbkuppeln verbunden; diese ruhen auf Säulen, so daß ein mit Kreuzgewölben geschlossener Umgang um den ganzen Chorbau gebildet wird. Die oberen Teile des Chors wie seine äußere Dekoration entstammen erst dem Anfange des 13. Jahrhunderts; noch später wurde das ur=

sprünglich flach gedeckte Mittelschiff eingewölbt. Die Verwertung der Fundamente eines alten Römerbaues bestimmte die merkwürdige Bildung des Dreikonchengrundrisses. Den zwischen zwei Treppentürmchen aufsteigenden Westturm mit Emporenanordnung hat der Meister dem Westbaue der Aachener Pfalzkapelle nachgebildet. Das malerisch wirkungsvolle Motiv der Dreikonchenanlage fand den vollen Beifall der Zeit, zunächst in Köln selbst, wo an das Langhaus von St. Aposteln (Fig. 180) und Groß=St.=Martin neue Chorbauten dieser Art angegliedert wurden. In Groß=St.=Martin erhebt sich über der Vierung statt der Kuppel ein von vier Ecktürmchen begleiteter stattlicher Hauptturm (Fig. 181). Das glänzendste Beispiel des Kölnischen Chorbaues bietet unstreitig die Außenansicht der Apostelkirche. Durch die Rundtürme, welche die gleiche Dekoration wie die Kreuzarme aufweisen, werden die letzteren organisch miteinander verbunden. Über der mittleren Chorhaube steigt der Giebel des Mittelschiffes, darüber die Kuppel in die Höhe. Die beiden Seitentürme, oben achteckig, schließen die Kuppel ein, der schwere Turm der Vorhalle bildet die Spitze der Gruppe. Gegen den Chorbau erscheint das Langhaus, wie häufig in Köln, wenig entwickelt und fast verkümmert. Wie in der Gesamtanlage die perspektivische Wirkung als ein Hauptziel des Baumeisters offenbar wird, so erscheint die Detaildekoration auf ein reicheres Farbenspiel berechnet. Namentlich machen der



Fig. 181. Groß St. Martin in Köln. (Hartung.)

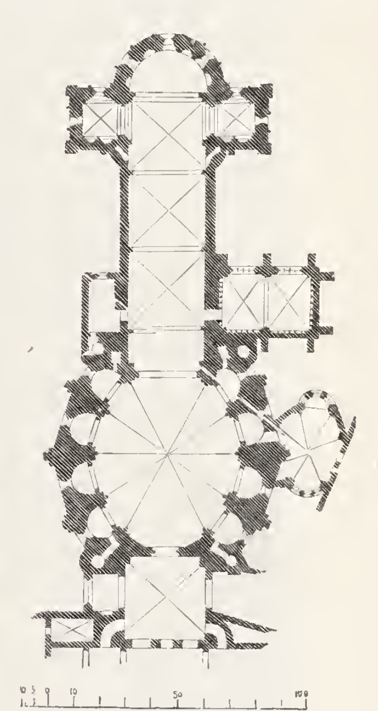


Fig. 182. St. Gereon zu Köln.

Tafelfries und die Galerie darüber einen malerischen Eindruck. Farbenwechsel in den Baugliedern und Ornamenten war übrigens in Köln längst heimisch gewesen.

Die abweichende Gestalt der uralten Gereonskirche (Fig. 182) erklärt sich aus ihrer ursprünglichen Bestimmung. Sie war (vielleicht auf römischer Grundlage) eine Grabkirche und

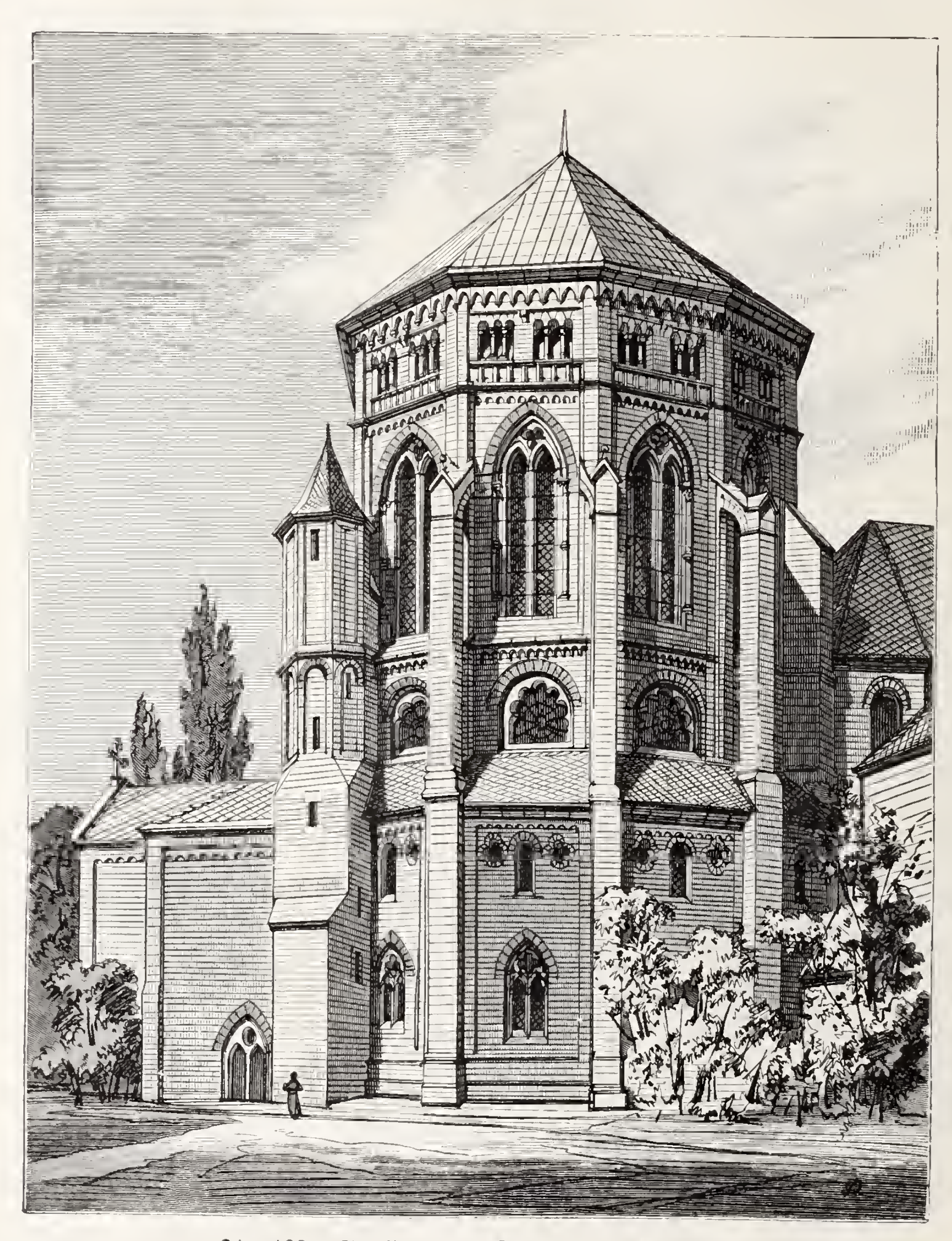


Fig. 183. St. Gereon zu Köln. (Nach Dollinger.)

schloß die Gebeine der thebaischen Legion, welche nach der Legende teilweise in Köln den Märtyrertod erlitten hatte, in sich. An die im 13. Jahrhundert als Zehneck erneuerte Grabkirche (Fig. 183) war im 11. Jahrhundert ein Langschiff, im folgenden Chor und Türme angefügt worden. Die architektonische Dekoration der letzteren Bauteile entspricht der in Köln üblichen Weise, welche sich auch über das Weichbild von Köln hinaus verbreitete, wie dieses

z. B. die Pfarrkirche in Sinzig (Fig. 184) oder die genau die gleichen Baugedanken verwertende Kirche in Münstermaifeld lehren. Die fächerförmigen Fenster, die Arkaden über den Bogen des



Fig. 184. Pfarrkirche zu Sinzig. (Nach Dollinger.)

Mittelschiffes und die Form der letzteren (flachgeleibte Spitzbogen) kommen auch sonst in rheinischen Kirchen an dem Schlusse des 12. und am Anfange des 13. Jahrhunderts vor. Man pflegt diese auch als Übergangsbauten zu bezeichnen. Mit Unrecht, wenn man darunter die bewußte Anbahnung und Vorbereitung der gotischen Konstruktion versteht. Aus den

rheinischen Bauformen hätte sich niemals der gotische Stil entwickelt. Wohl aber darf man hervorheben, daß sich in den rheinischen, besonders in den kölnischen Bauwerken der streng-romanische Stil gelöst zeigt, vereinzelte Motive der damals in Nordfrankreich sich ausbildenden Gotik übernommen werden, und der Nachdruck auf die reiche dekorative Gliederung, mit Beimischung eines malerischen Elementes, gelegt wird. An den Kirchen in Andernach und Boppard, an dem Münster zu Bonn, in Rammersdorf, Brauweiler, Neuß, bildete sich die von Köln her in neue Bahnen gelenkte Baurichtung weiter. Zur selbständigen Anwendung der in Frankreich gemachten konstruktiven Fortschritte kam es zum erstenmale bei der 1227 in der Hauptsache

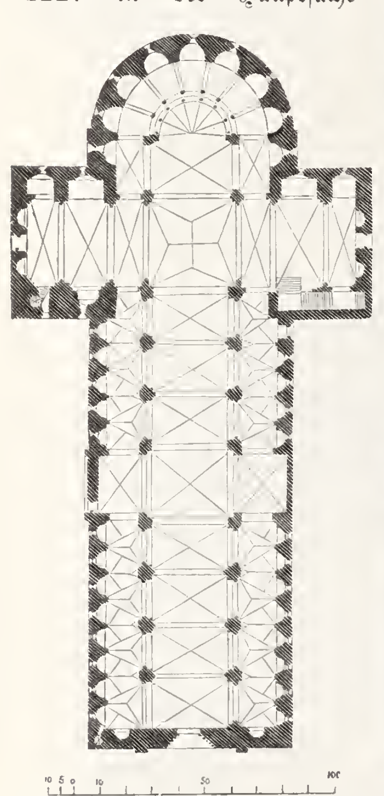


Fig. 185. Grundriß der Zisterzienserkirche in Heisterbach. (Lübke).

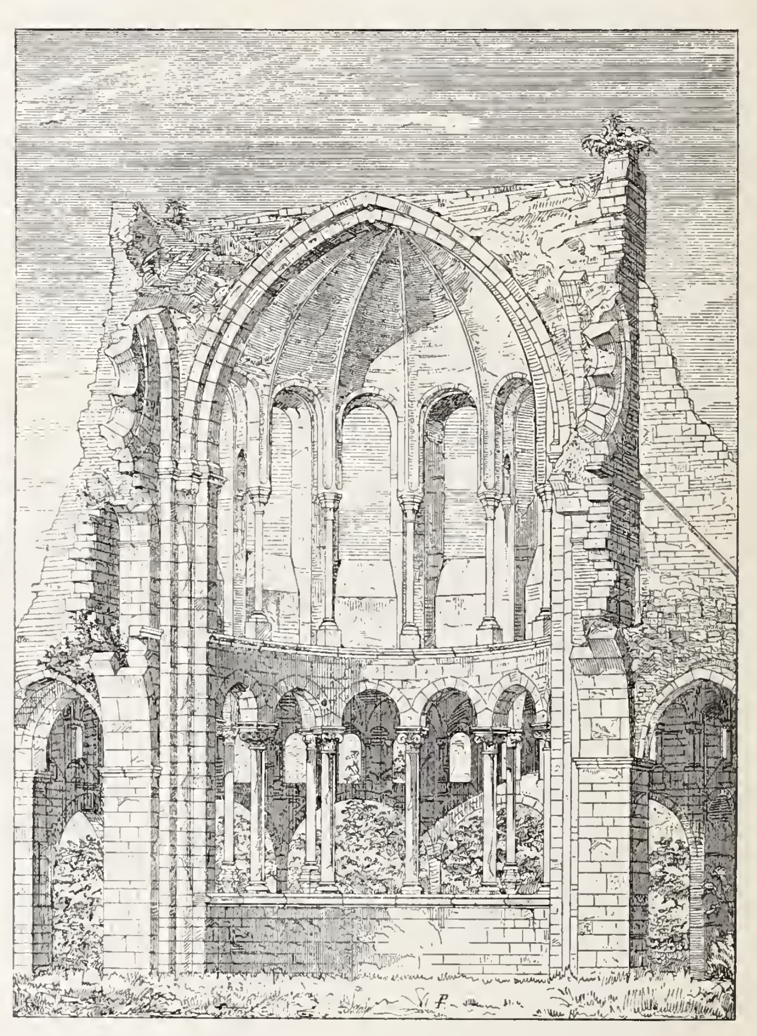


Fig. 186. Chorüberrest der Zisterzienserkirche in Heisterbach. (Dehio und v. Bezold.)

fertig gestellten Zisterzienserkirche in Heisterbach; nur einige Reste des Chores überdauerten den 1810 durchgeführten Abbruch des Baues. Schon im Chorumgange und in dem Kranze halbrund schließender Kapellen (Fig. 185) fanden französische Anlagedanken Berücksichtigung. An dem geretteten Chorteile gewahrt man die eifrigen Bemühungen, die Gewölbe zu sichern. Sechs schlanke Säulenpaare des Chorumganges (Fig. 186) tragen scheinbar die Wölbung, deren Druck durch starke Strebemauern über das Dach nach außen geleitet wird. Fast möchte man diese Choranordnung eine Ausreifung des Motivs der Kölner Kirche Maria am Kapitol nennen. Trotz offenkundigen Bestrebens, die Gewölbe wirksam zu unterstützen und eine Verminderung

ihres Druckes durch entgegenstrebende Pfeiler zu erzielen, begnügte sich der mit dem Wesen gotischer Konstruktion vollauf vertraute Meister mit einer bloßen Nachahmung französischer Wölbungsweise, vermied bei aller sinngemäßen Anwendung des gotischen Rippensystems in der Gewölbebehandlung fast ganz den Spitzbogen und versteckte die Strebebögen unter dem Dachboden. Der Zusammenhang mit den alten Stilanschauungen ist in Heisterbach keineswegs aufgegeben; sie verschmelzen vielmehr mit neuen Gedanken und Formen auf eine in ihrer Eigenart nicht wieder erreichte Weise, die wohl Bewunderung, aber keine Nachahmung fand. Eine viel innigere Annäherung an den gotischen Stil, und zwar an das französische Vorbild der Kathedrale von Laon, offenbart der Dom zu Limburg a. d. Lahn. Der Grundriß ist rein deutsch (Fig. 187), der Aufbau schließt sich französischen Mustern an. Das kurze Langhaus und die äußere Dachgalerie erinnern an die Kölner Schule. Der Chor wird von einem Umgang geschlossen, der Druck der Gewölbe durch offen liegende Bogen (Fig. 188), die zu kräftigen äußeren Pfeilern leiten, entlastet. Der Aufriß vom Arkadengesimse aufwärts, das Strebesystem und die Doppeltürme an den Querhausfassaden (Fig. 189) stimmen mit Laon überein. Das Rundfenster, die der Königsgalerie ähnliche Blendarkadenreihe und der Giebel der Westfront zwischen den Türmen entsprechen Anordnungseinzelheiten französischer Kathedralen. Das System des

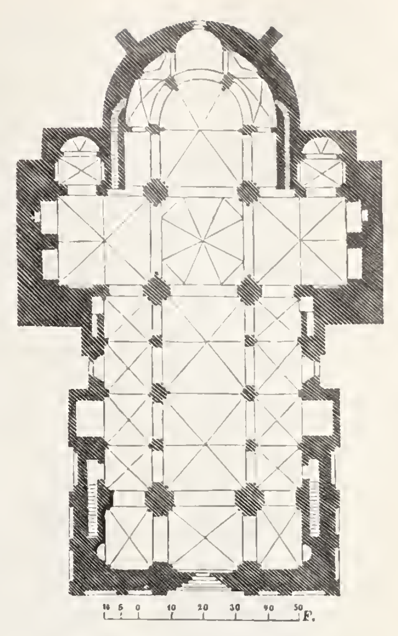


Fig. 187. Dom zu Limburg a. d. L.

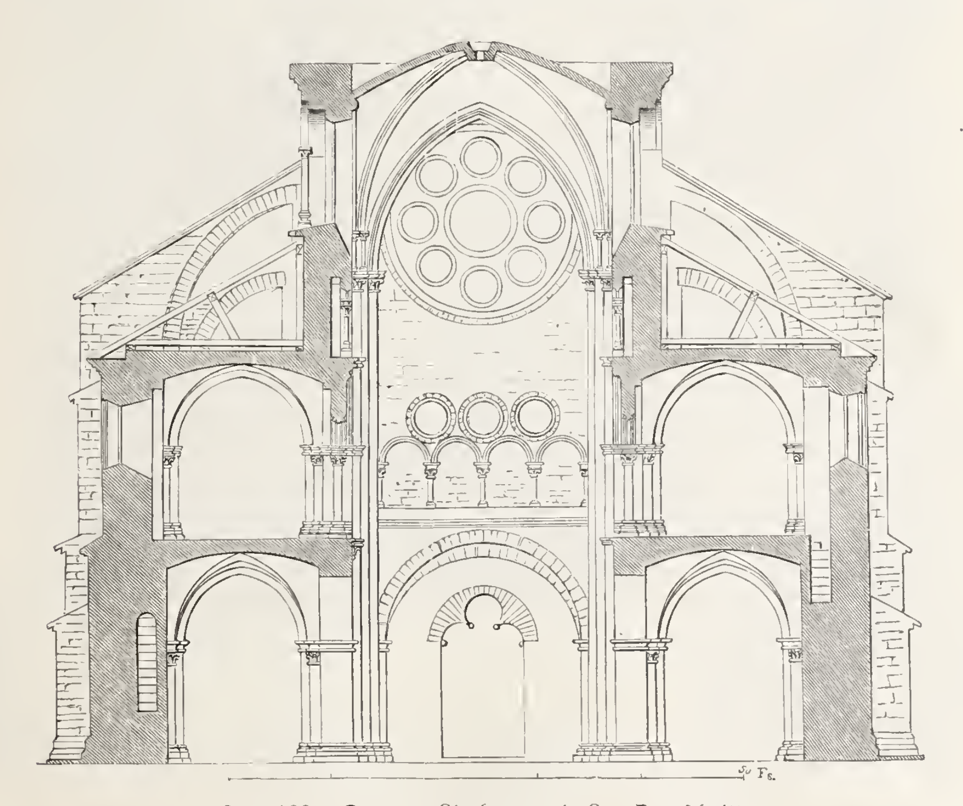


Fig. 188. Dom zu Limburg a. d. L. Querschnitt.

Langhauses berührt sich auffällig mit jenem der Kathedrale von Noyon. Die über den Arkaden sich hinziehenden Emporen behalten ein Lieblingsmotiv rheinischer Übergangsbaukunst bei und durchbrechen mit dem darüber entlang laufenden Triforium fast die ganze Mauerfläche. Ohne



Fig. 189. Dom zu Limburg an der Lahn. (Nach Dollinger.)

sich vollständig vom Boden rheinischer Baugepflogenheit zu entfernen, paßt sich die offenbar von Limburg aus beeinflußte Abteikirche zu Werden a. d. Ruhr (1257—1275) mit noch entschiedenerer Verwendung des Spitzbogens den Konstruktionsgesetzen der Gotik an.

Die Nachbargebiete der Rheinlande standen mehr oder minder ausgesprochen im Bannkreise der in letzteren herrschenden Kunstanschauungen. Sie trafen sich wieder mit französischen in der prachtvollen Kathedrale von Tournay, deren Langhaus, noch flach gedeckt, seit 1146 gebaut wurde, indes das Kreuzschiff wie der Limburger Dom, dessen Turmsiebenzahl auch in Tournay festgehalten ist, die Formen der Kathedrale von Noyon annimmt. Rheinische Dekorationslust beherrscht den prächtigen Bau der Pfarrkirche in Gelnhausen, minder reich die Choranlagen zu Fritzlar und zu Seligenstadt im Odenwalde.

Das System der Gewölbebasilika mit Emporen drang auf Schweizer Boden von der Lombardei aus; so bei dem Großmünster in Zürich (1104—1289) oder bei dem Münster in Basel. Die Stiftung des letzteren reicht weit zurück; doch dürfte die Anlage des Lang- und Querhauses (der Chor ist bereits unter dem Einflusse des gotischen Stiles entstanden) nach dem Brande von 1185 fallen. Das quadratische Gewölbejoch faßt zwei spitzbogig geschlossene Arkaden

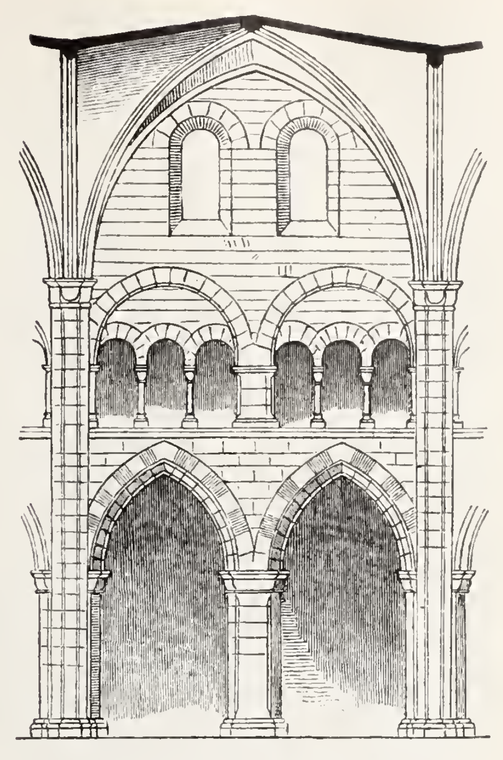


Fig. 190. Münster zu Basel. System.

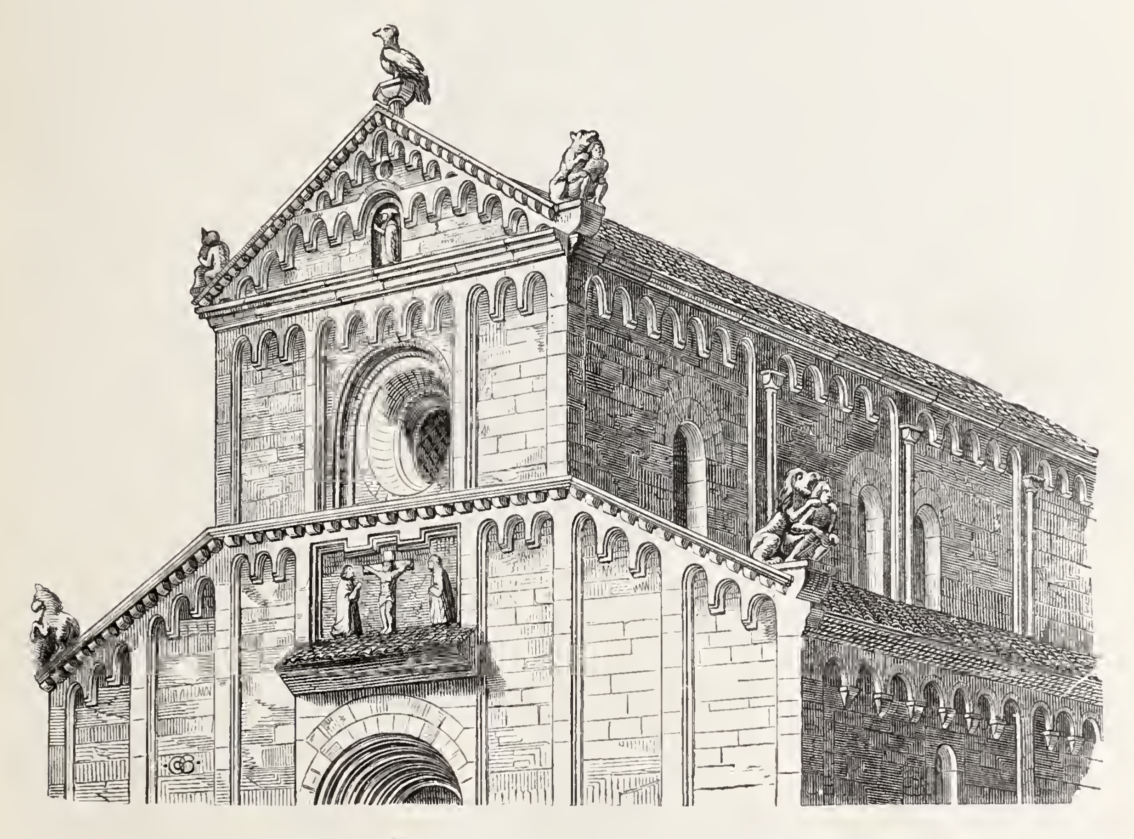


Fig. 191. Kirche zu Rosheim. Oberer Teil der Fassade.

mit reich profilierten Pfeilern in sich; über diesen öffnet sich eine Empore, deren Säulchen Rundbogen tragen. Zwei Rundbogenfenster durchbrechen die noch schwer lastende Oberwand (Fig. 190). Im Elsaß, wo wie am Niederrhein der vierteilige Würfel als Kapitellform einer gewissen Beliebtheit sich erfreut, kreuzen sich rheinische mit burgundischen Einflüssen. Einzelne Kirchen, wie jene zu Rosheim (Fig. 191), entfernen sich weit von der sonst auf alemannischem Boden herrschenden Regel. Die turmlose Fassade läßt das Mittelschiff durch den kräftigen Giebel in bedeutsamer Weise hervorragen und weckt die Erinnerung an italienische Muster. In schroffem Gegensatze zeigt wieder die Fassade von Mauresmünster bei Zabern (Fig. 192) eine bis zum Finsteren ernste, zusammengedrängte Behandlung von großer Wirkung. Zwischen den beiden durch Schmalpfeiler oder Lisenen belebten Türmen öffnet sich die von zwei Säulen getragene Vorhalle. Die Kirche in Sigolsheim hält den alemannischen Grundriß — nicht ausladendes Querhaus und drei Ostapsiden — mit Entschiedenheit fest. Rheinische und französische Einflüsse bestimmen die Ausführung des prächtigen Nordportales der Stiftskirche zu Neuweiler. In großen Verhältnissen bewegen sich Chor und Querhaus des Straßburger Münsters. Beinahe jede der größeren Kirchen hat ihren besonderen Charakter, so jene zu Gebweiler mit ihrem breiten Portale und reicherer Dekoration der Mittelfassade, die dem rheinischen Stile sich nähernde Kirche (Apsis) in Pfaffenheim bei Ruffach, die dreischiffige, durchgängig gewölbte Kirche St. Fides in Schlettstadt (Fig. 193) und andere.



Fig. 192. Kirche in Mauresmünster.

Eine großartige Leistung romanischer Kunstübung bleibt der herrliche Dom in Bamberg (Fig. 194). An ein dreischiffiges Langhaus schließen sich auf beiden Seiten über Krypten Chöre an, von welchen aber nur dem westlichen ein Querschiff vorgelegt wurde. Bis tief in das 13. Jahrhundert wurde an dem von Kaiser Heinrich II. gestifteten, von dem baukundigen Bischof Otto von Bamberg (bis 1110) neugeschaffenen Werke gearbeitet, wodurch sich die Verschiedenheit der Bauformen, an den vier Türmen besonders bemerkbar, erklärt. Im ganzen bleibt doch der romanische Charakter gewahrt, für welchen die quadratischen Gewölbefelder des

Mittelschiffes maßgebend erscheinen, während die spitzen Arkadenbogen nur bedeuten, daß der Baumeister eifrig nach technischen Fortschritten Umschau hielt und von dem bereits in Frankreich geübten gotischen Stile einzelne Elemente entlehnte, welche sich der romanischen Weise bequem einfügen. Die Anordnung offener Ecktürmchen an dem westlichen Turmpaare scheint auf das Vorbild der Kathedrale von Laon zurückzugehen. Sie findet sich in Deutschland nur noch am Dome zu Naumburg, einem 1242 geweihten, doppelchörigen Baue mit zwei Turmpaaren. Das Langhaus zeigt noch quadratische Gewölbefelder neben spitzbogigen Arkaden. Die Vorbildlichkeit der Kathedrale von Laon steht auch für die Westfassade und die Vorhalle des Domes zu Halberstadt (erste Hälfte des 13. Jahrhunderts) außer Zweifel; ihr gesellen sich hier rheinische und sächsische Einflüsse bei, während manches direkt auf Beziehungen zur Bauhütte des Magdeburger Domes hindeutet. Der zwischen 1207 bis 1234 vollendete ältere Teil des letzteren mit dem französischen Chorumgange und Kapellenkranze verarbeitete zwar gotische Elemente, hat aber in der Innengliederung noch nichts von dem französischen Gepräge selbst angenommen.

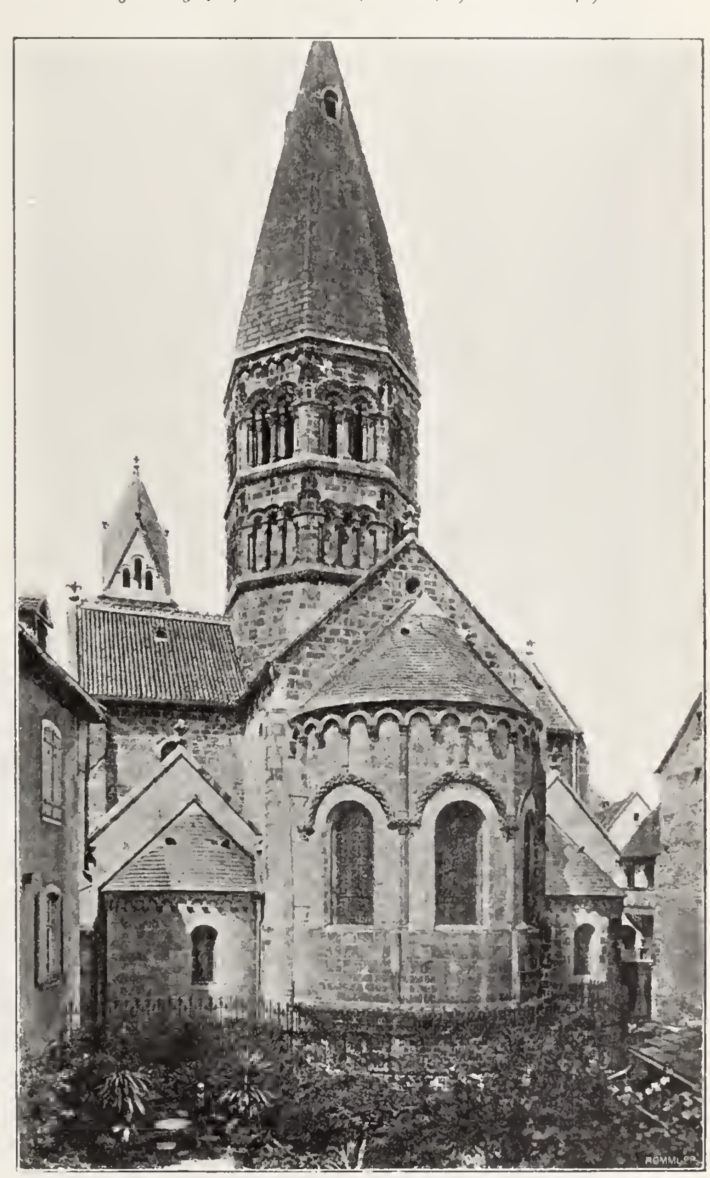


Fig. 193. Choransicht von St. Fides in Schlettstadt. (Hartung.)

Fest geschlossen tritt die westfälische Architektur auf, obwohl das Land rheinischen, wie insbesondere niedersächsischen Einflüssen offen stand. Dieselben bestimmen nur vereinzelt, wie bei der kleinen Kirche zu Plettenberg, die sich den Kölner Dreikonchenanlagen anschließt, charakteristische Besonderheiten der Ausführung. Frühzeitig gelangt hier die Wölbung zur Herrschaft; es empfängt ferner der Aufbau der Kirchen eine eigentümliche Form, welche zunächst mehr eine lokale Verbreitung gewinnt, nachmals aber, in der spätgotischen Periode, noch eine wichtige Rolle spielt: die sogenannten — auch in Bayern und Frankreich begegnenden — Hallenkirchen kommen auf. Den drei Schiffen des Langhauses wird gleiche oder doch annähernd gleiche Höhe gegeben. Allmählich erscheinen die Schiffe auch gleich breit. Weitere Folgen sind der Wegfall der Oberwände im Mittelschiffe und die Verlegung der Fenster in die Seiten-

schiffe. Der klug abwägende, auf das Verständige gerichtete Sinn der Bewohner scheute nicht vor der Abweichung von der kirchlichen Tradition zurück und versuchte auf seine einfache Weise die Aufgabe des Gewölbebaues zu lösen, welche der gotische Stil mit anderen reicheren Mitteln durchführte. Unter den westfälischen Hallenkirchen nimmt neben dem Münster zu Herford



Fig. 194. Dom zu Bamberg.

der Dom zu Paderborn aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts, dessen breiter, ungegliederter Westturm aber einer älteren Zeit angehört, den ersten Rang ein. Natürlich blieb auch der andere Typus (mit niedrigeren Seitenschiffen) in Geltung und schuf im Dome zu Soest, dessen Mittelschiff um die Mitte des 12. Jahrhunderts eingewölbt wurde, und namentlich im Dome zu Osnabrück und in dem mit Doppelchor und doppeltem Querschiffe ausgestatteten Dome zu Münster

aus dem 13. Jahrhundert glänzende Denkmäler. Die größere historische Bedeutung ruht aber dennoch bei den Hallenkirchen.

Neben vielen gemeinsamen Elementen romanischer Bauten bleiben immer noch mannigfache provinzielle Eigenheiten in Geltung. Die rheinischen Bauten bilden eine festgeschlossene Gruppe. Niemand wird sie mit schwäbisch-bayrischen gleichzeitigen Bauten verwechseln. Die Bodensee-Gruppe bildet das Würfelkapitell gern in Form des achtseitigen Prismas. Am lockersten erscheint wie im Elsaß der Zusammenhang der späteren romanischen Kirchen untereinander in den österreichischen Landschaften. Ihre Grenzlage gibt die Erklärung. Bayrische und sächsische Einflüsse ragen in die stammverwandten österreichischen Provinzen tief hinein, aber auch einzelne italienische Einwirkungen dringen vom Süden vor, z. B. die von Löwen getragenen Säulen an

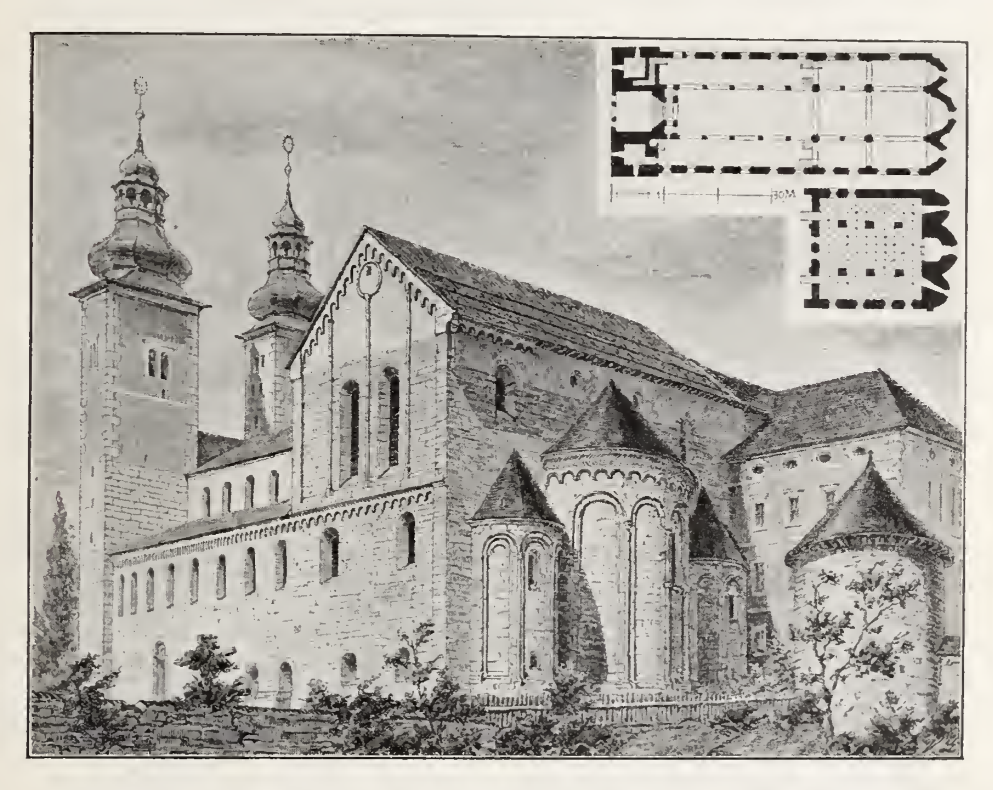


Fig. 195. Der Dom zu Gurk. (Österr.-Ung. Monarchie in Wort und Bild.)

Portalen des Trienter Domes, der Pfarrkirche in Bozen, der Stiftskirche zu Innichen bis ins Salzburgische. In den halbslawischen Landschaften und ebenso im Königreich Polen erscheint die Bauweise gleichfalls von den benachbarten deutschen Ländern abhängig. Namentlich die Ordensniederlassungen der Zisterzienser und Prämonstratenser, von deutschen Klöstern aus mit Mönchen besetzt, halten an den heimatlichen Bausitten fest, stehen aber in den Bauformen häufig hinter den deutschen Werken zurück. Schwer und ernst wirken die wuchtigen Würfelkapitelle und primitiven Kreuzgewölbe des Klosters auf dem Nonnenberge in Salzburg, wo am Westportale der Benediktinerkirche St. Peter und an der Franziskanerkirche gewisse Fortschritte unverkennbar sind. Für Seckau und St. Paul wurde der Abhängigkeit von Hamersleben, beziehungsweise von den Hirsauer Baugepflogenheiten bereits gedacht. Die berühmte hundertsäulige Krypta und ein dekorativ fein gegliedertes Portal bilden die Schaustücke des zwischen 1170—1218 errichteten Domes zu Gurk (Fig. 195). Bedeutender als die nach 1142 erbaute Prager Georgskirche sind

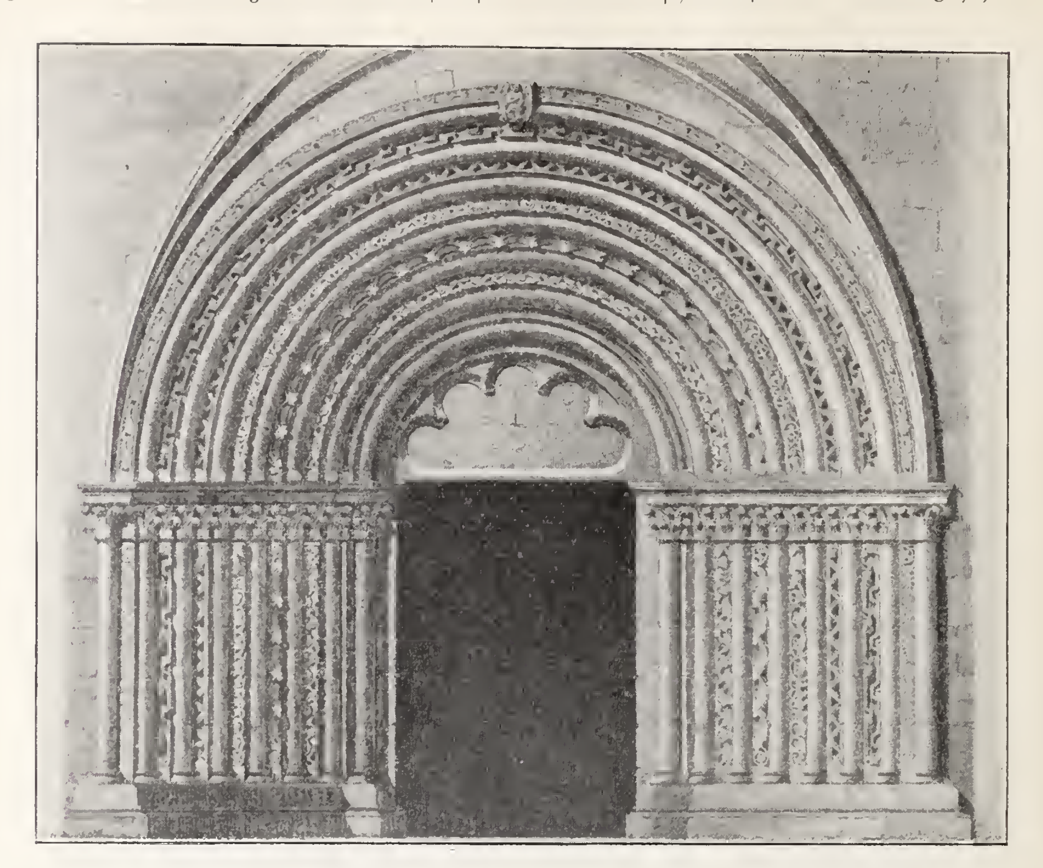


Fig. 196. Portal der Benediktinerkirche zu Trebitsch in Mähren. (Heider-Eitelberger.)



Fig. 197. Ostflügel des Kreuzganges im Zisterzienserstifte Zwettl, 1160 erbaut. Nach photogr. Aufnahme des Stiftsarchivars P. Benedikt Hammerl.

die Säulenbasilika des Prämonstratenserklosters Mühlhausen bei Tabor und die Chorteile der Prämonstratenserkirche in Tepl. Süddeutschen Grundriß ohne besondere Querhausbetonung mit drei Apsiden und der Trennung des Chores durch Mauern von den ihn begleitenden Seitenschiffen — fast wie in Mühlhausen — verwertet die stattliche, schon in Übergangsformen sich bewegende Benediktinerkirche in Trebitsch, deren Chorwandgliederung an die rheinische Dekorationsfreude gemahnt. Das reich geschmückte Portal derselben (Fig. 196) wird an Originalität des Aufbaues weit überboten durch das bekannte Kirchenportal zu Ják in Ungarn. Achtenswerte Leistungsfähigkeit spricht aus dem Riesentore der romanischen Fassade des Wiener Stephansdomes und aus dem romanischen Teile der Liebfrauenkirche in Wiener-Neustadt. Die hervorragendsten Schöpfungen des romanischen wie des Übergangsstiles bleiben aber die Zisterzienseranlagen in Heiligenkreuz, Zwettl (Fig. 197), Lilienfeld und Baumgartenberg. An dem vornehmen Portale des zerstörten Zisterzienserklosters Hradischt bei Münchengrätz überraschen die flachornamentierte Pilasterfüllung zwischen den Schaftringsäulen und die gefällige Behandlung des Akanthusmotives. Gewisse Schuleigentümlichkeiten, die den Domen in Bamberg und Naumburg eigen sind, wurden durch Kolonisten bis in das vorgeschobene deutsche Kulturland Siebenbürgen verpflanzt und bestimmten den edlen Gewölbebau des Domes in Karlsburg (Fig. 198). Sehr starker Verbreitung erfreuten sich im österreichischen Ländergebiete die meist nur aus rundem Schiffe und halbkreisförmiger Apsis bestehenden Rundkapellen, z. B. drei in Prag (Fig. 199), eine in Pilsenetz, Holubitz, Budetsch, Schelkowitz oder auf dem Georgsberge in Böhmen, die alte Burgkapelle in Znaim, die Rundbauten zu St. Lorenzen, Scheiblingkirchen, Mödling in Nieder-Österreich, zu Hartberg oder St. Lambrecht in Steiermark.

Von großer Bedeutung für den raschen Fortschritt im Bauwesen war die Ausbreitung des Zisterzienser- und des ihm befreundeten Prämonstratenserordens im Laufe des 12. Jahr-

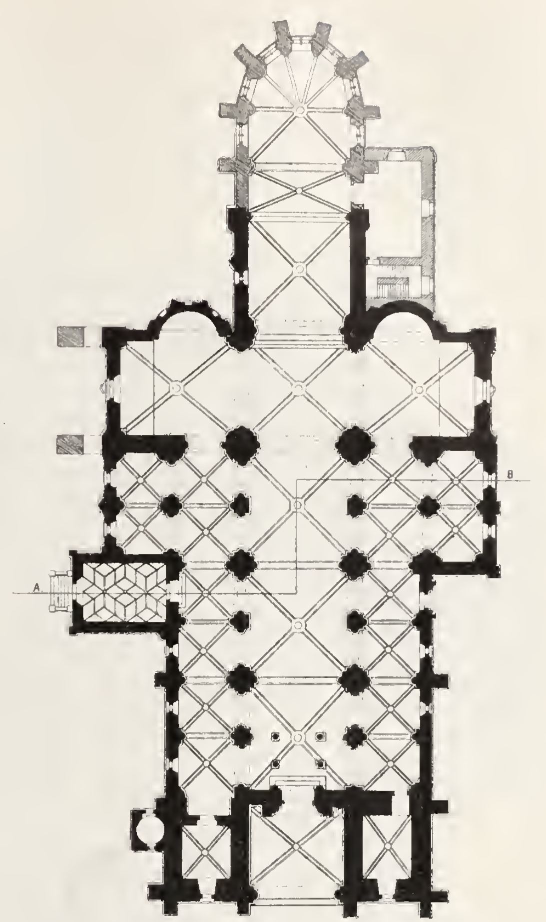


Fig. 198. Grundriß des Domes zu Karlsburg in Siebenbürgen. (Jahrbuch d. k. k. Zentr.-Komm.)

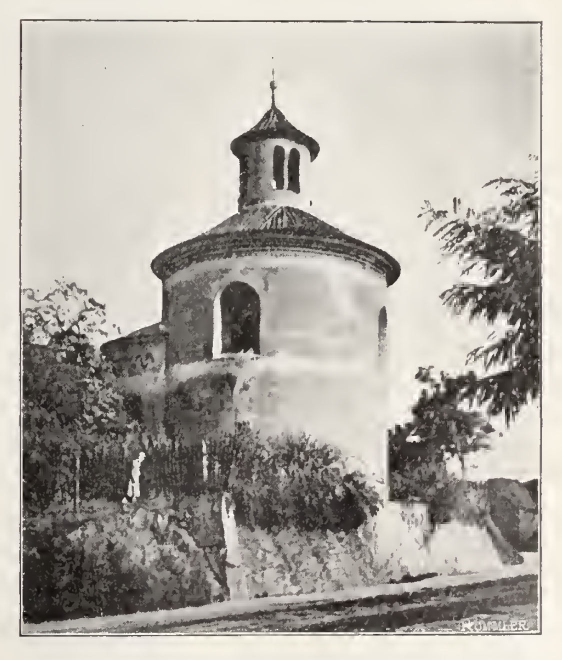


Fig. 199. Die Martinskapelle auf dem Wyschehrad.



Fig. 200. Kirche zu Riddagshausen. Choransicht. (Nach Ahlburg.)

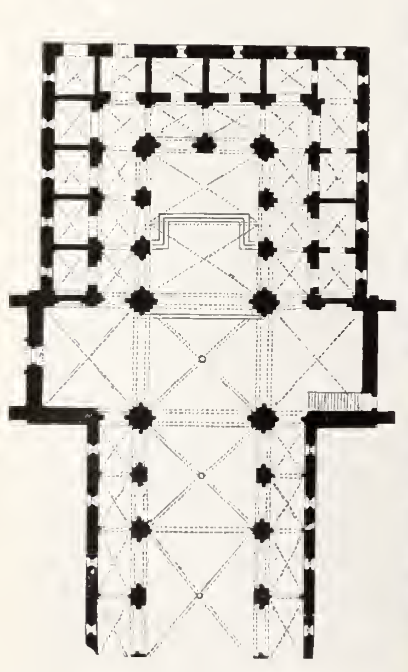


Fig. 201. Kirche zu Riddagshausen. Grundriß.

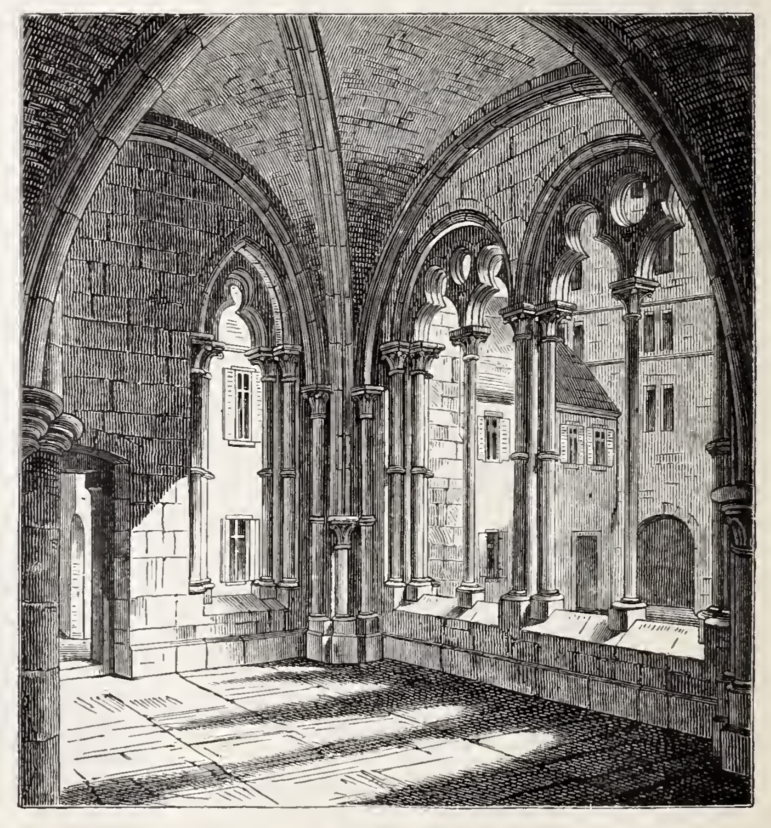


Fig. 202. Vorhalle im Kloster zu Maulbronn. (Nach C. Rieß.)

hunderts auf deutschem Boden. Das beruht zwar auf Übertreibung, daß die Zisterziensermönche den gotischen Stil aus ihrer burgundisch-französischen Heimat nach Deutschland gebracht und ihn hier eingebürgert hätten. Man kann immerhin von einer Zisterzienserkunst, jedoch nicht von einem Zisterzienserstil sprechen. Die Zisterzienser ebneten rascher den gotischen konstruktiven Formen den Weg. Sie erwarben in Deutschland und England eine größere Macht und wurden hier volkstümlicher als selbst in ihrer Heimat oder vollends in Italien, wo sie zu keinem rechten



Fig. 203. Refektorium in Maulbronn.

Ansehen gelangen konnten. Eine mächtige Baubewegung durchzog wieder die deutschen, jetzt auch die norddeutschen Landschaften. Im Laufe weniger Jahrzehnte wurden überall neue Klosterkirchen errichtet, deren Erbauer so wenig wie der Orden selbst sich ängstlich an örtliche Traditionen banden, vielmehr jeden Fortschritt in der Architektur für ihre Werke auszunutzen suchten. Wie immer, so hat auch jetzt die plötzlich gesteigerte Kunstpflege den erfinderischen Geist geweckt und die Entwickelung gefördert. Die Klosterregel der Zisterzienser empfahl einzelne Abweichungen von der hergebrachten Bausitte. Die hohen Türme werden verbannt,

durch einen bescheidenen Dachreiter ersetzt. Häufig wird der Chor geradlinig geschlossen, und in demselben eine größere Zahl von Kapellen angeordnet, z. B. in Ebrach in Franken und Riddagshausen bei Braunschweig (Fig. 200 und 201), beides Schöpfungen aus dem 13. Jahrhundert. Diese Arten der Choranlage wirken ziemlich nüchtern.

Gewichtige Stimmen aus dem Kreise der Mönche — allen voran jene des heil. Bernhard selbst — erhoben sich gegen die üppige Ornamentik. Daß die Warnung nicht allzu eifrig befolgt wurde, zeigen die reizenden Klosteranlagen der Zisterzienser, unter welchen jene zu Maulbronn, besonders die sonst nur in Frankreich und Italien begegnende Vorhalle (Fig. 202), das sog. Paradies, und der Speisesaal (Fig. 203) den ersten Platz einnehmen. Auch sonst offenbaren die zierlichen Säulen, die sorgsam gezeichneten Kapitelle einen fein entwickelten Kunstsinn,

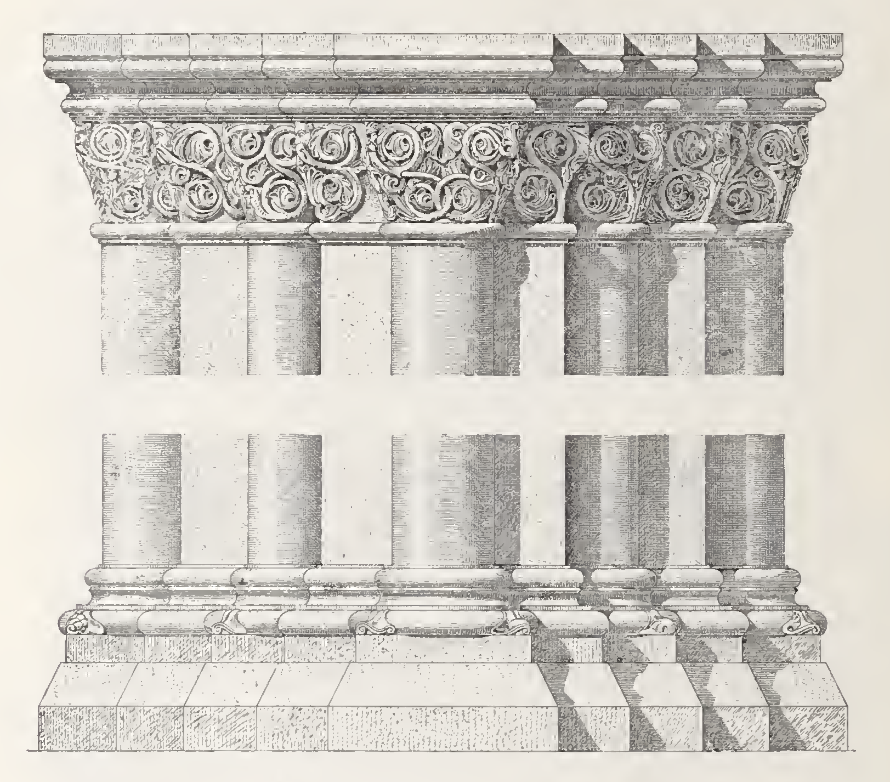


Fig. 204. Gegliederter Pfeiler im Dom zu Naumburg.

welcher überhaupt die letzten Jahre des 12. und den Anfang des 13. Jahrhunderts auszeichnet und dem sich auch die strengen Mönchsorden nicht entziehen konnten. Immerhin wurde der Konstruktion die größere Aufmerksamkeit zugewandt, auf die leichte Überwindung der konstruktiven Schwierigkeiten der Hauptnachdruck gelegt. Bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts und selbst darüber hinaus hielten die deutschen Zisterzienserkirchen, wie Heilsbronn, Marienthal, Pforta, Maulbronn, die flache Decke fest. In Thennenbach und Bronnbach setzte bald nach 1150 die Einwölbung des Kirchenhauses ein. Die Bronnbacher Strebepfeiler gelten als die ältesten auf deutschem Boden. Vereinzelt wurde der Übergang zur Hallenkirche entweder versucht oder auch tatsächlich durchgeführt. So gelangte in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in ganz Deutschland der Gewölbebau zur Herrschaft, ohne daß aber mit den älteren romanischen Überlieferungen und auch mit den provinziellen Bausitten völlig gebrochen wurde. Wir stoßen auf eine Reihe gemeinsamer Merkmale. Der Grundriß namentlich der mit Vorliebe platt geschlossenen Chorteile gewinnt eine reichere Entfaltung, sei es, daß die Apsis im Vielecke ge=

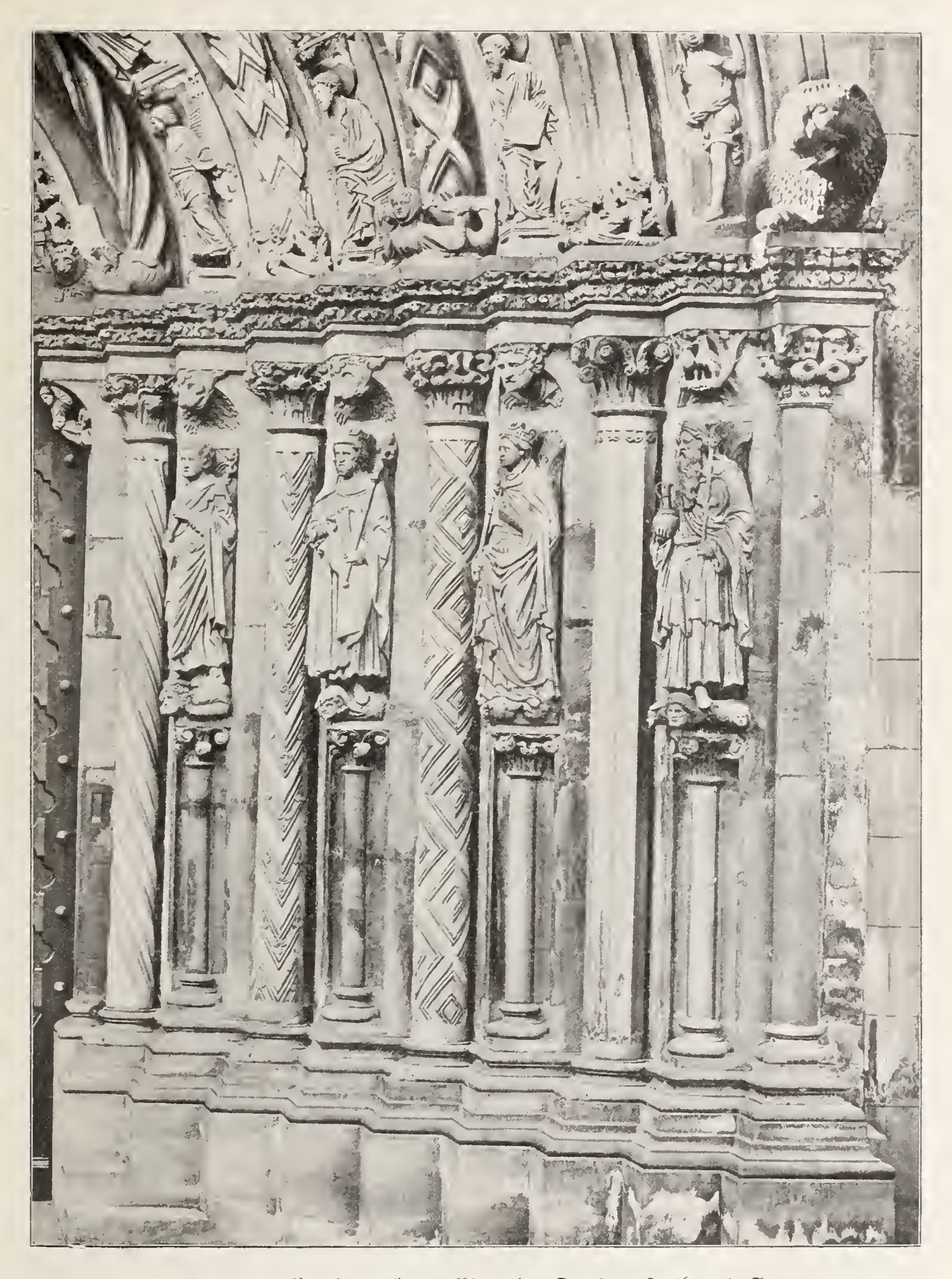


Fig. 205. Von der goldenen Pforte des Doms zu Freiberg i. S.

zeichnet wird, sei es, daß sich ein niedriger Umgang um sie herumzieht. Die Gewölbe kommen durchgängig zur Anwendung und werden in Zisterzienserkirchen von konsolengestützten Vorlagen oder Halbsäulen, die in sehr verschiedener Höhe angeordnet sind, sonst überwiegend von gegliederten, mit vorspringenden Halbsäulen (Fig. 204) ausgestatteten Pfeilern getragen. Es

wächst stetig das Verständnis für den formalen Reiz und die technischen Vorteile des Spitzbogens, und wenn auch das Innere der Kirchen und die Fassaden gewöhnlich des reicheren plastischen Schmuckes entbehren, so wird dieser doch wenigstens an einzelnen Stellen, z. B. an den Portalbauten, gehäuft. Daß solche Prachtportale (Fig. 205) nicht selten an der Langseite ihren Platz finden, beweist ihren geringen Zusammenhang mit dem organischen Aufbaue der Kirchen. Sie sind vereinzelte Prunkstücke, gotischen Schöpfungen abgeborgt, aber nicht aus der gotischen Konstruktionsweise herausgewachsen.

Im deutschen Norden, von Holland bis in das preußische Ordensland hinein, soweit die Tiefebene reicht, hat das hier gebräuchliche Material, der Backstein, zu wichtigen Neuerungen geführt. Die Natur der Ziegel, die in gleichmäßigen Platten von kleinen Dimensionen gebrannt werden, durch den Mörtel Festigkeit gewinnen und, in verschiedene Formen gepreßt, durch Zusätze mannigfache Färbung annehmen, erwies sich dem Pfeilerbaue, der Wölbung günstig, gab den Mauern leicht einen massenhaften Charakter, verbot reiche plastische Gliederung, rückte

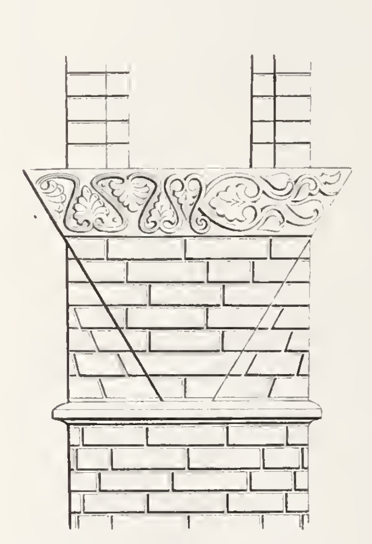


Fig. 206. Kapitell aus Jerichow.

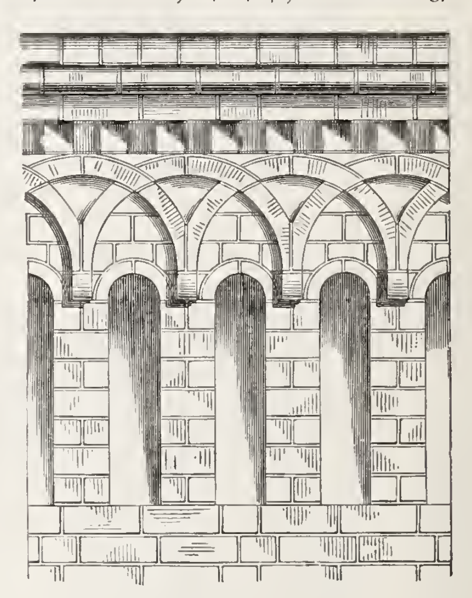


Fig. 207. Hauptgesims der Apsis zu Dobrilugk.

das Flachornament, die gerade Linie an Stelle der starken Profile und leicht geschwungenen Kreise in den Vordergrund. Das Würfelkapitell verliert seine Abrundung, erscheint mehr trapezförmig (Fig. 206), die Deckplatte wird einfach abgeschrägt, dagegen der Rundbogenfries, aus Formensteinen zusammengesetzt, durch Durchschneidung der Bogen reicher belebt (Fig. 207). Auch Rautenschmuck, kleine Konsolen, übereckgestellte Steine, leicht herstellbar, waren beliebt, ebenso Musterung und polychrome Ausstattung der Flächen und Glieder. Die Abhängigkeit der Bauformen von der Natur des Baustoffes, das Herauswachsen der ersteren aus dem letzteren unterliegt keinem Zweifel. Für die mannigfachen Eigentümlichkeiten des norddeutschen Backsteinbaues sowohl in den Einzelformen als auch in der Technik sind die Vorbilder in Italien mit Sicherheit erweisbar. Der Backsteinbau entwickelt sich in der norddeutschen Ebene nur allmählich, tritt anfangs in Verbindung mit dem schwerfälligen Granit — das Material wurde von den zutage liegenden Findlingen gewonnen — und dem aus Sachsen auf der Elbe eingeführten Sandstein auf und gewinnt erst am Schlusse des 12. Jahrhunderts seine vollständige Durchbildung. Als älteste Backsteinkirche Norddeutschlands ist die im gebundenen System eingewölbte Kirche zu Segeberg (1142—1156) anzusehen, welche als Vorstufe für den Dom zu Lübeck

gelten darf. An letzterem entwickelten sich zwischen 1160—1170 Gewölbekonstruktion, Ornamentik und elegante Ziegeltechnik in hervorragender Weise. Doch brauchte es nahezu ein



Fig. 208. Kirche zu Jerichow.

Vierteljahrhundert, ehe die Verwendung des neuen Baustoffes allgemeiner wurde. Mit der Anlage des Braunschweiger Domes stimmen das gebundene System, Gratgewölbe und die mit Eckſäulchen besetzten Pfeiler des Ratzeburger Domes überein, in welchem der Backsteingewölbebau der romanischen Zeit seine Höhe erreichte. Fast gleichzeitig entstanden die stattlichen Zister=

zienserkirchen in Dobrilugk und Lehnin sowie die reinen Gewölbebasiliken in Arendsee und Diesdorf. Der bedeutendste Kirchenbau, die Prämonstratenserkirche zu Jerichow bei Tangermünde (Fig. 208), fand erst im 13. Jahrhundert seine Vollendung. Die Krypta der kreuzförmigen Säulenbasilika liegt wie bei dem Dome in Brandenburg aus Rücksicht auf den hohen Grundwasserstand in der Kirchenflurhöhe und verwendet gleich der Brandenburger Krypta Hausteinmaterial. Die zweitürmige Fassade mag auf die für die deutschen Prämonstratenser besonders wichtige Liebfrauenkirche in Magdeburg zurückgehen. Ihr Motiv wurde für das benachbarte

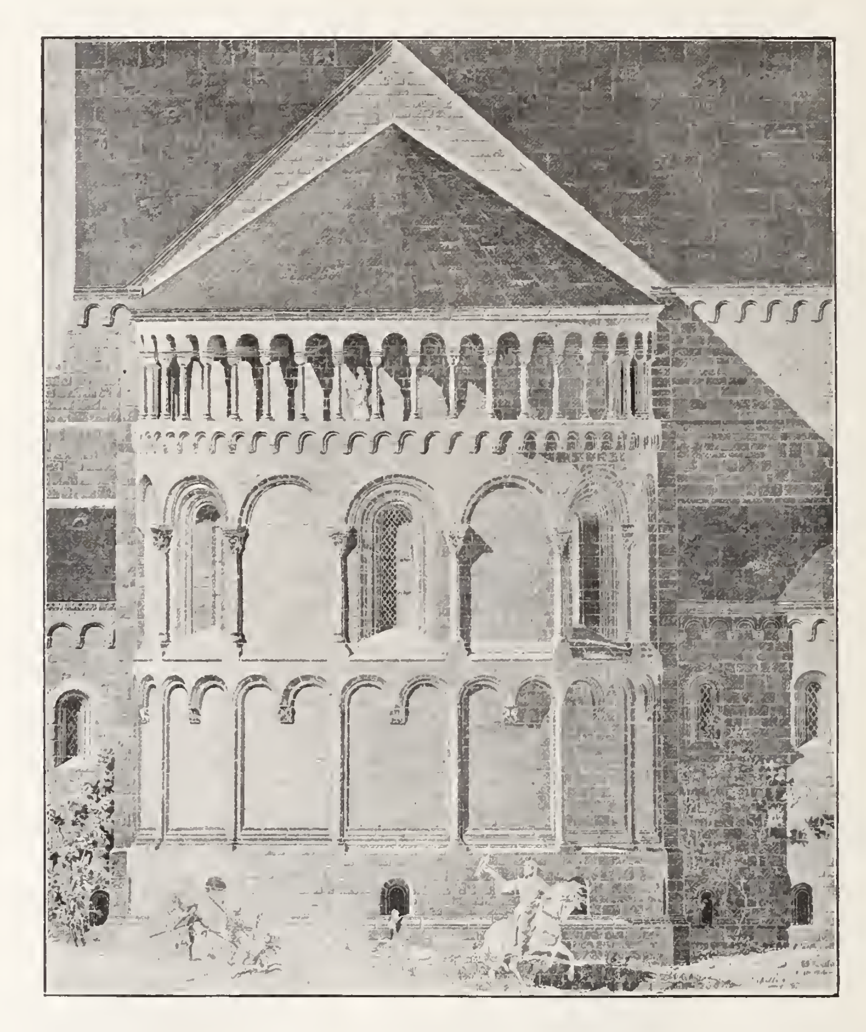


Fig. 209. Chor des Doms in Lund.
(Nach Seesselberg, Die skandinav. Baukunst der ersten nordisch-christl. Jahrh.; Berlin, E. Wasmuth.)

Baugebiet vorbildlich. Dem Schema der Dome in Braunschweig und Ratzeburg schloß sich im 13. Jahrhundert der Dom in Riga an.

Auch in den skandinavischen Ländern besitzt der Hausteinbau einen mächtigen Nebenbuhler; dieser aber ist nicht der Ziegel-, sondern der Holzbau. Das an brauchbarem Steinmaterial arme Land versorgte sich auf dem Seewege mit rheinischem Tuffe. So erklärt sich die Verwandtschaft dänischer Kirchen aus der sogenannten Waldemarschen Periode (1157—1241), z. B. des aus Andernacher Stein erbauten Doms in Ribe mit den Werken der kölnischen Schule. Gleich dem Dome zu Viborg griff dieser stattliche Bau auf die am Rheine beliebte

Emporenanordnung über den Seitenschiffen und brachte nächst den Blendarkaden des Chorschlusses und der Vierungskuppel noch manche Einzelheit rheinischen Baubrauches zur Geltung. Eine merkwürdige Berührung romanischer und gotischer Formen zeigt der 1191 begonnene Dom

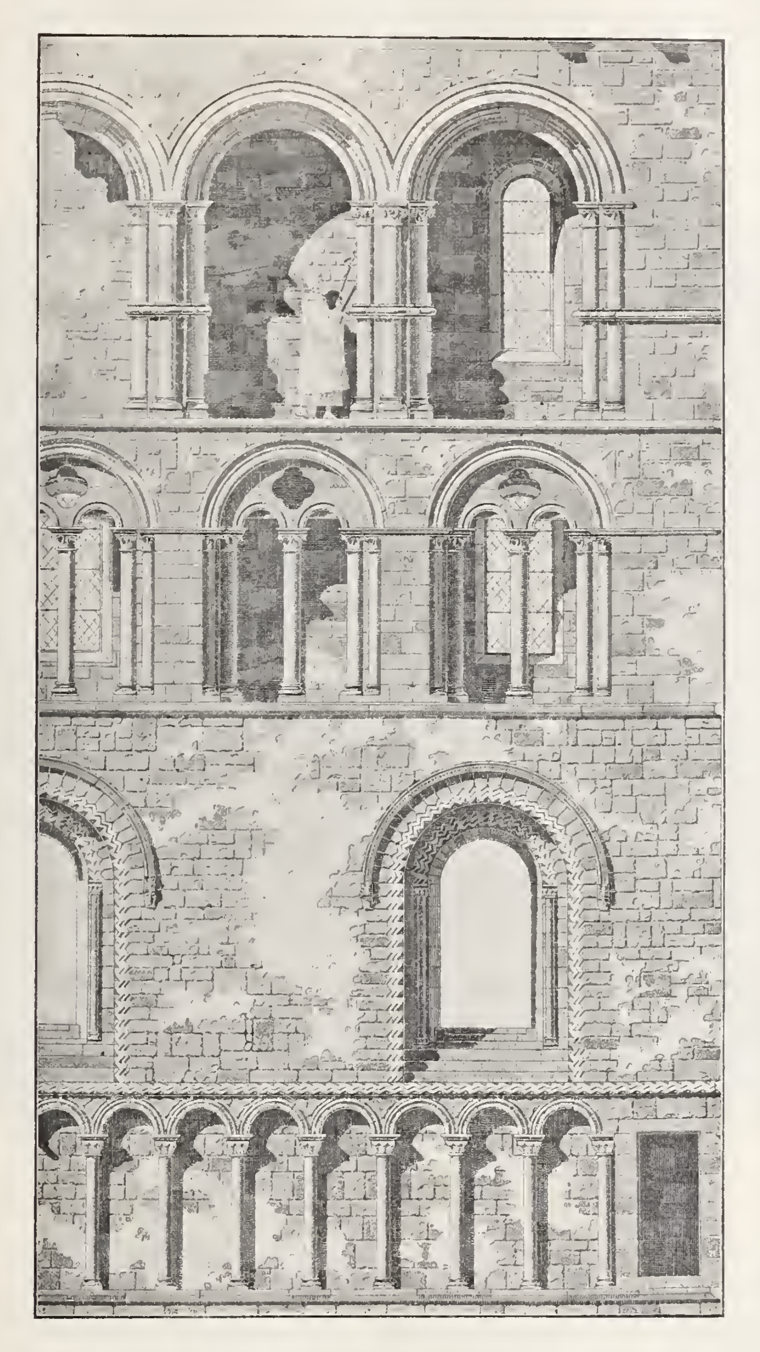


Fig. 210. Der Dom zu Drontheim.
(Nach Seesselberg, Die skandinav. Baukunst der ersten nordisch-christl. Jahrh.; Berlin, E. Wasmuth.)

von Roskilde, dessen Chorumgang französische Anordnungsgedanken verwertete. Die Wölbung beherrscht der auch an den Arkaden begegnende Spitzbogen, während sonst überall der Rundbogen sich behauptete. Lisenen und Strebepfeiler gliedern das Äußere des nicht mehr in seiner

ganzen Ursprünglichkeit erhaltenen Werkes. Der Hildesheimer Stützenwechsel findet am Ende des 12. Jahrhunderts in der Klosterkirche zu Westerwig Verwendung. In der alten Benediktinerkirche zu Ringsted und in der mit dem Loccumer Grundrisse sich berührenden Zisterzienseranlage zu Sorö verdrängte die Wölbung erst später die ursprüngliche Flachdecke. Blendarkaden und Zwerggalerie des im gebundenen System angelegten Domes zu Lund (Fig. 209) veranschaulichen vortrefflich die Abhängigkeit von rheinischen Vorbildern. Die ausgedehnte Krypta wurde bereits 1123 geweiht. Der Dom zu Drontheim ist besonders von englisch-normannischen Anschauungen abhängig in der Faltenkapitellbildung (Fig. 210), in der Gesims- und



Fig. 211. Die Kirche in Gumlösa.
(Nach Seesselberg, Die skandinav. Baukunst der ersten nordisch-christl. Jahrh.; Berlin, E. Wasmuth.)

Fensterdekoration mit den so charakteristischen Zickzackmotiven. Tonnen- und Halbtonnengewölbe im Mittelschiffe und in den Seitenschiffen der Kirchen in Gran und Ringsaker können nur durch französische Einflüsse vermittelt worden sein. Dagegen bewahrt die 1191 geweihte Kirche in Gumlösa (Fig. 211) die den norwegischen Kirchen eigene sehr enge, türartige Verbindung zwischen Chor und Langhaus.

Den skandinavischen Gebieten war auch der Gedanke des Zentralbaues und der Rundkirchen nicht fremd. Eine sehr eigenartige Schöpfung des ersteren ist die dem 12. Jahrhunderte entstammende Liebfrauenkirche in Kallundborg, in Form des griechischen Kreuzes angelegt mit mächtigem Vierungsturme und vier über den polygonal abschließenden Kreuzarmen angeordneten

Nebentürmen. Den Zentralbaugedanken vereinigt mit der Idee der Doppelkapelle sehr originell die Heil. Geistkirche in Wisby auf Gotland (Fig. 212), in jener alten Hansastadt, innerhalb deren Mauern einige der achtzehn zumeist in Ruinen liegenden Kirchen noch in die romanische Epoche zurückreichen. Die Heil. Geistkirche kombiniert den quadratischen Mittelraum der Rundkirche in Bjernede mit dem Achtecksgrundrisse und der Chorbildung der Kirche von Storehedinge. Die Doppelkapellenform bildete sich noch weiter aus in der Kirche in Ledöie, welche auch den



Fig. 212. Die Heil. Geistkirche in Wisby.
(Nach Seesselberg, Die skandinav. Baukunst der ersten nordisch-christl. Jahrh.; Berlin, E. Wasmuth.)

Chor mit einem Obergeschosse bedachte. Nylarsker und Österlarsker (Fig. 213) veranschaulichen den Bornholmer Rundkirchentypus am besten. Die teilweise stattlichen Türme sollten in erster Linie Verteidigungszwecken dienen, worauf vor allem die Wehrgangsüberreste hinweisen; mit der strengeren Betonung der Kirchlichkeit trat der Verteidigungscharakter mehr zurück. Letzterer bestimmte auch den Aufbau der breit vorgelagerten Langhauswesttürme der Kirchen in Aa oder Ibsker auf Bornholm; sie erinnern an den Baubrauch Westfalens und Niederdeutschlands. Die von dem sächsischen Provinzialismus so bevorzugte zweitürmige Fassade, welche ja nur eine künstlerische Bewältigung der schwerfälligen Westturmmasse darstellt, begegnet in ihren ersten

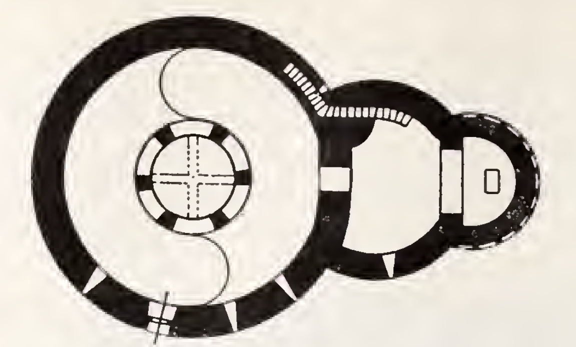


Fig. 213. Rundkirche in Österlarsker. (Nach Seesselberg.)



Fig. 214. Kirche in Fjenneslev (Seeland). (Nach Seesselberg.)



Fig. 215. Jonisierendes Kapitell in Drontheim. (Nach Seesselberg.)

Stadien an den Kirchen von Fjenneslev (Fig. 214) und Magleby, mit weiterer Auseinanderrückung der Türme in Tveje Merlöse. Die beiden Rundtürme des festungsähnlichen Westbaues der Kirche in Husaby finden von der Aachener Pfalzkapelle an auf deutschem Boden mehr als ein Gegenstück. Gotland kannte frühe auch zweischiffige Anlagen, deren Gedanken eigentlich schon die zwischen 1000 bis 1022 angesetzte Petrikirche in Sigtuna mit ihrer Langhausteilung ebenso wie Aa betonte. Ein treffliches Beispiel einer einschiffigen Landkirche ist die 1150—1160 errichtete Kirche in Wä mit einfacher Apsisdekoration durch Halbsäulen und Rundbogenfries.

Seit dem 12. Jahrhunderte vermittelten die direkt aus Citeaux und Clairvaux sowie von England herbeigezogenen Zisterzienser, welche in Alvastra, Wreta und an anderen Orten sich niederließen, fremdländische Einflüsse. In Warnhem führten sie um die halbkreisförmige Apsis einen Chorumgang mit einem zwischen die Sterbepfeiler eingerückten Kapellenkranz und näherten sich in den Portalen Vorbildern der Normandie.

In hohem Grade auffällig bleibt die Nachahmung antiker Motive. Vereinzelt wird in Drontheim das jonische Kapitell (Fig. 215) nachgebildet, weit häufiger im Dome zu Lund das

korinthische und das Kompositakapitell, bald mit mehr Freiheit, bald mit mehr Treue, ab und zu auch wie in Dalby ohne besonderes Verständnis und ohne viel Geschmack. In die Krypta zu Lund dringt sogar antikisierende Gesimsbehandlung ein, die mit Vereinfachung vereinzelter Glieder noch andere Teile desselben Bauwerks schmückt. Diese Berührung mit der Antike (Fig. 216) überrascht außerordentlich bei der sonst so ausgesprochenen Selbständigkeit der nordischen Ornamentik, deren Motivenreichtum mit den phantastischen Bandverschlingungen, Pflanzen-, Tier- und Menschenbildungen eigentlich auf Akanthusanleihen gar nicht mehr angewiesen ist. Das größte Interesse nehmen schließlich die norwegischen Holzkirchen in Anspruch. Mögen sie auch nicht dem tieferen Mittelalter angehören, so vertreten sie doch eine uralte Bildungsstufe



Fig. 216. Nordportal des Doms zu Lund.
(Nach Seesselberg, Die skandinav. Baukunst der ersten nordisch-christl. Jahrh.; Berlin, E. Wasmuth.)

und bieten eine gute Anschauung von der ursprünglichen, auch in Deutschland verbreiteten Holzarchitektur. Noch stehen in Norwegen mehrere mittelalterliche Holzkirchen, so in Urnes, Hitterdal, oder jene von Gol bei Schloß Oskarshall aufrecht; eine der ältesten, jene zu Vang bei Drontheim (Fig. 217 und 218), wurde 1844 nach Schlesien versetzt, wo sie auf völlig heimischem Boden steht, da auch in Oberschlesien wie in den benachbarten slawischen Landschaften der Holzbaustil sich erhalten hat. Die so berühmte Holzkirche in Borgund fiel erst jüngst Flammen zum Opfer. Den Kern der aus dem skandinavischen Bauernhause sich entwickelnden Anlage bildet ein von Holzsäulen getragenes beinahe quadratisches Langhaus, an welches sich östlich der Chor anschließt. Umgänge fassen den die Basilikateilung verwertenden Hauptraum ein, und zum besseren Schutze zieht sich überdies eine äußere Galerie, oben mit kleinen Fenstern versehen, um den ganzen Bau. Einer Pyramide nicht unähnlich steigt dieser gleichsam in Absätzen in die Höhe. Bretter Bohlen und Baumstämme, deren Fugen mit Moos verstopft

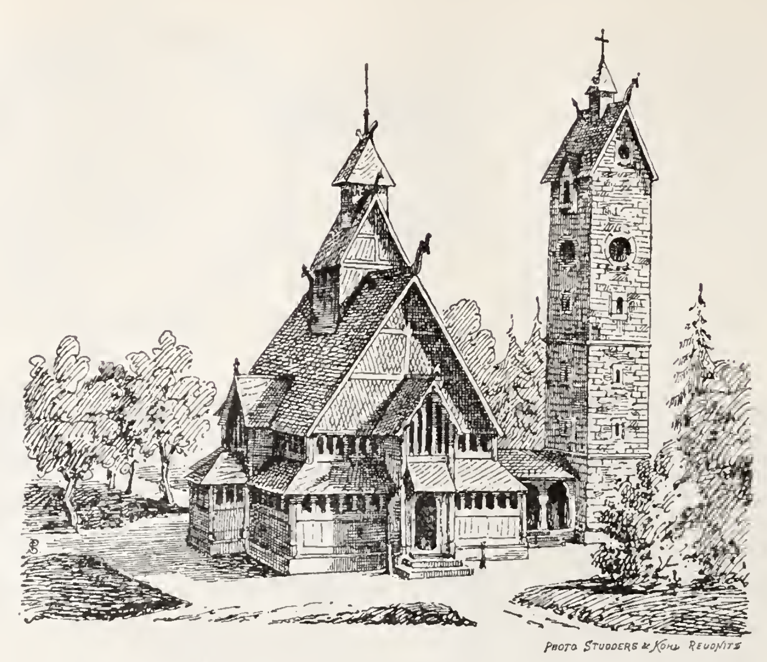


Fig. 217. Kirche Vang im Riesengebirge. (Nach Lachner.)

wurden, hätten das Aussehen der norwegischen Holzkirchen gar dürftig gestaltet, wenn nicht die Schnitzkunst, die jahrhundertelang die alten Band- und Schlangenmuster (Fig. 219) wiederholte, und die Farbe für den Schmuck gesorgt hätten. Die Reiswerkkirchen sind eine ausgesprochen nationale Bauweise Norwegens, die mit der vollendeten Schiffsbaukunst der Bevölkerung in einer gewissen Wechselbeziehung steht; sie ließen die Errichtung von Rundkirchen

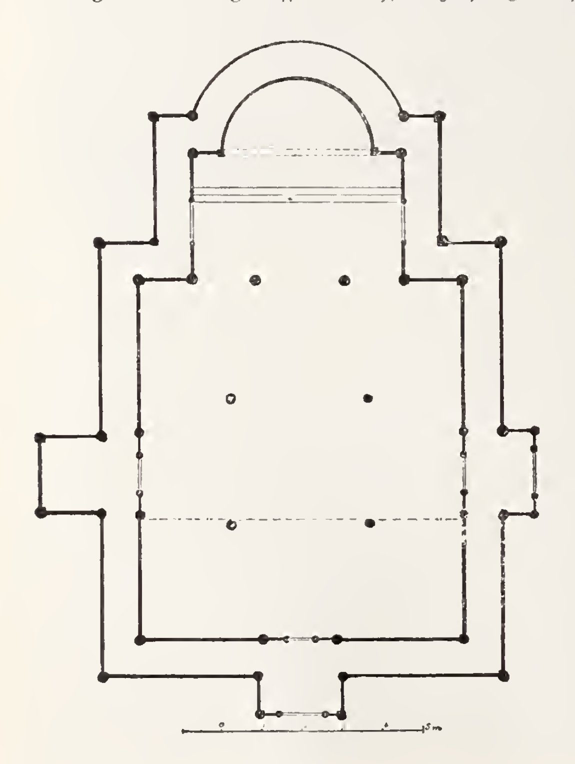


Fig. 218. Grundriß der Kirche Vang.



Fig. 219. Ornament von der Kirche Vang.

auf norwegischem Boden nicht aufkommen. Die schwedischen Holzkirchen (Rada mit interessanten Malereien von 1323) bevorzugten Blockhauskonstruktion.

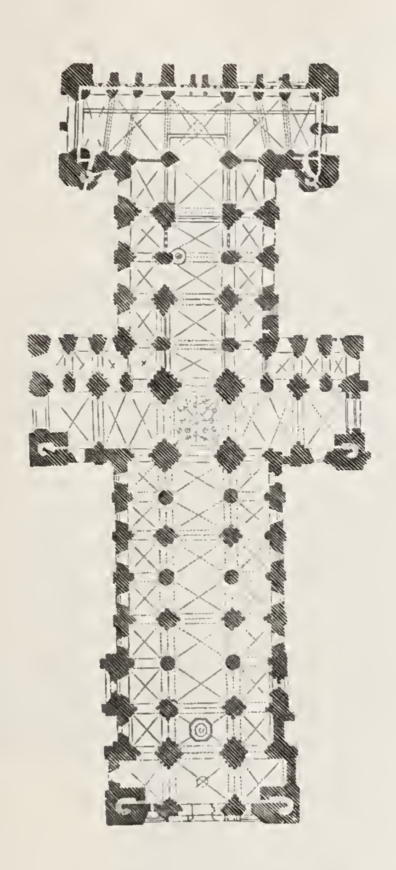


Fig. 220. Kathedrale zu Durham.

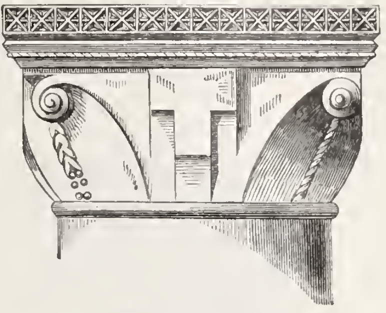


Fig. 221. Kapitell aus dem weißen Turm im Tower zu London.

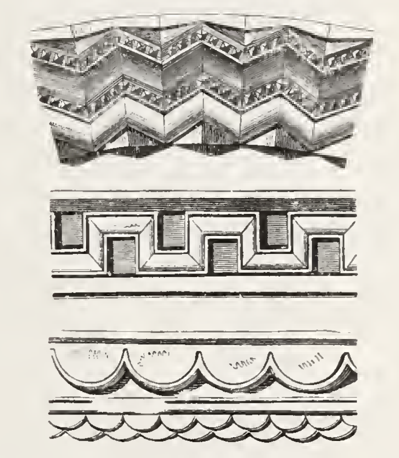


Fig. 222. Normannische Bogen- und Friesornamente.

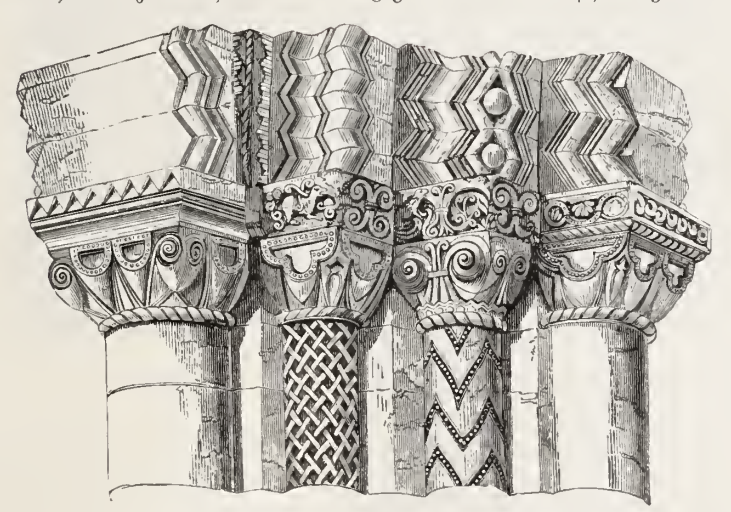


Fig. 223. Kapitelle von St. Peter zu Northampton.

Holzbauten bildeten auch in England ursprünglich die Regel. Anklänge an den Holzbau, den man frühe als „opus Scoticum“ oder „mos Scotorum“ bezeichnete, lassen sich an den Steinwerken der frühromanischen Periode in England in großer Zahl entdecken. Der Name „romanischer Stil“ wird hier übrigens selten gebraucht. Man zieht vor, von einem

angelsächsischen Stile, der namentlich nach der Vertreibung der Dänen im 10. Jahrhundert blühte, und einem normannischen, der seit der Eroberung Englands durch die Normannen (1066) bis zum Schluß des 12. Jahrhunderts herrscht, zu sprechen. Reste aus der sächsischen Zeit sind insbesondere in Lincolnshire und Yorkshire noch nachweisbar: Türme, Krypten, einzelne Bogen, Mauerstücke. Mit den Normannenfürsten kamen auch baulustige Bischöfe und baukundige Männer aus Frankreich herüber. Eine überaus reiche Tätigkeit begann, deren



Fig. 224. Mittelschiff der Kathedrale in Durham.

Spuren noch heute uns zahlreich und deutlich entgegentreten, und welche der Architektur Englands ein dauerndes Gepräge verliehen hat. Es scheint nicht, daß die aus Frankreich berufenen Baumeister mit der sächsischen Überlieferung vollständig brachen; es ist vielmehr wahrscheinlich, daß sie sich der in England herrschenden Bausitte vielfach fügten, gerade so wie es bei Einführung des gotischen Stils später geschah. So bildet der sogenannte normannische Stil den Mittelpunkt in der Baugeschichte Englands. Im Grundrisse machen sich die große Länge der Kirchen, das starke Vortreten des mitunter zweischiffigen Querhauses über das Langhaus und schon frühe der geradlinige Chorschluß bemerkbar (Fig. 220). An der Anlage kolossaler



Fig. 225. Kirche zu Tewkesbury. Westfront.

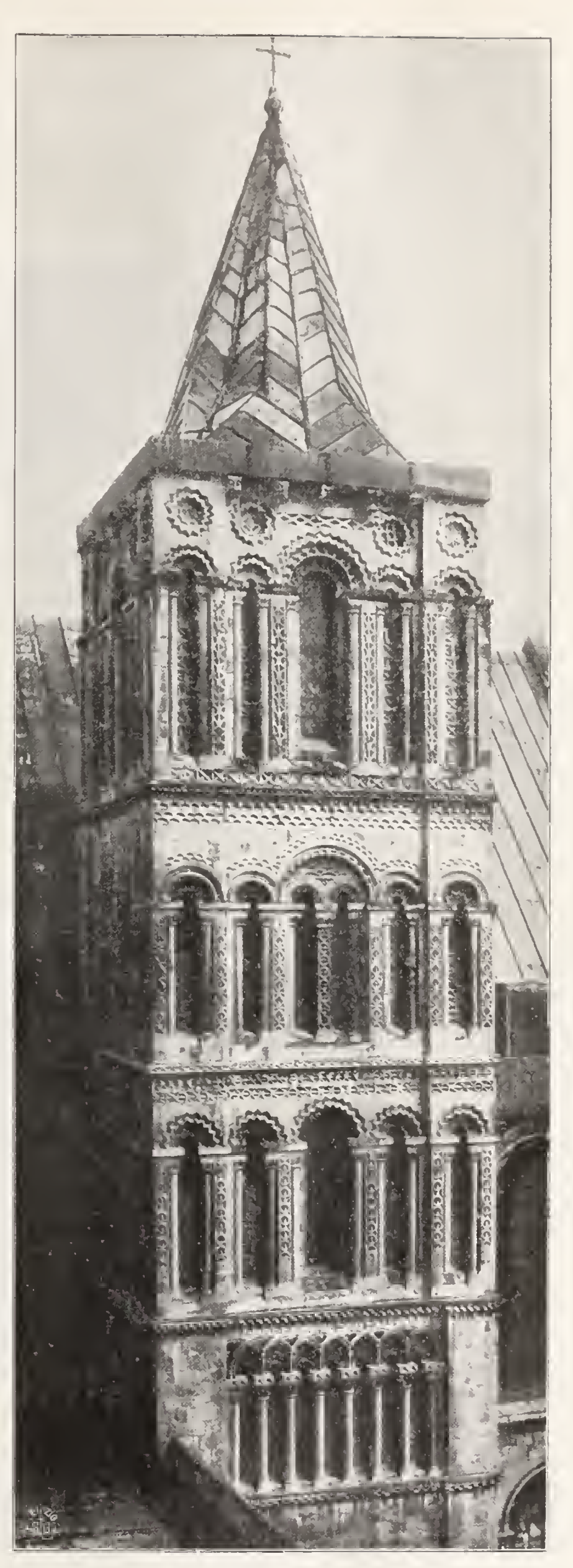


Fig. 226.
Kathedrale zu Canterbury.
(Normannischer Turm.)

Krypten findet man Geschmack. Über den dicken, kurzschäftigen Rundsäulen der Schiffsarkaden, die zuweilen mit gegliederten Pfeilern wechseln, zieht sich eine Empore hin (Fig. 224), die sich mit kräftiger Bogenarchitektur gegen das Mittelschiff zu öffnet. Eigenartig ist die Bildung der Kapitelle, die gleich den Gesimsen oft schmucklos bleiben. Noch aus der Zeit Wilhelms des Eroberers stammt die Kapelle im weißen Turm im Tower zu London. Sie ist dreischiffig und mit einem Tonnengewölbe überdeckt. Das Kapitell (Fig. 221) der schweren Rundpfeiler zeigt geringe Höhe und als Schmuck Voluten an den abgeschrägten Ecken. Eine andere allgemein beliebte Kapitellform, durch aneinander gereihte kleine Würfel gebildet, lernen wir an den Arkaden der Kathedrale von Peterborough (Fig. 228) kennen. Das zur charakteristischen Besonderheit werdende gefältelte Kapitell (chapiteau godronné), gleichsam aus einem Kranz von Kegeln zusammengereiht (Fig. 223), ist offenbar eine gefälligere Abart des Würfelkapitells

und bestimmt, die Plumpheit des einfachen Würfelkapitells zu verringern. Trotz der reichen vertikalen Gliederung durch die vom Fußboden bis zur Decke aufsteigenden Dienste wird dennoch nur eine mäßige Höhe erzielt, der Eindruck des Wuchtigen und Gedrungenen durch die scharf im horizontalen Sinne abgegrenzte äußere Architektur und den schwer lastenden Vierungsturm verstärkt. Charakteristisch für England ist das große Fenster, das sich schon in der normannischen Bauweise eindrängt (Fig. 225) und auch bei trüber Witterung genügend Licht in



Fig. 227. Tür von der Kathedrale zu Ely.

das langgestreckte Haus fallen läßt. Die Decke des Mittelschiffes ist gewöhnlich flach aus Holz hergestellt, was eigentlich beim Anblicke der sonst für Einwölbungszwecke bestimmten, hier jedoch mit der Decke selbst keineswegs in konstruktiver Verbindung stehenden Wandsäulen befremdet. In England kann kein größeres Mittelschiffsgewölbe mit Sicherheit noch ins 11. Jahrhundert angesetzt werden. Die Dekoration der Wandflächen und Bogen bewegt sich in harten geometrischen Linien: Zickzack, Rauten, Schuppen, gebrochener Stab, Zinne (Fig. 222) und zeigt nur selten Pflanzenformen. Die strotzende Häufung plastischer Zierdetails an Fassaden, Fenstern

und Portalen drückt fast mehr, als daß sie diese Bauteile minder schwerfällig und derb erscheinen läßt. Gleich nach der normannischen Eroberung begann (1070) der Neubau der englischen Mutterkirche in Canterbury, von welchem noch einzelne Teile (in der Krypta, dem westlichen Chore und den Türmen) sich erhalten haben (Fig. 226). Im 12. Jahrhundert nimmt die Architektur, durch die zahlreichen Ansiedelungen der Zisterzienser gefördert, einen namhaften Aufschwung, der sich ohne Unterbrechung im folgenden Zeitalter fortsetzt. Dadurch gewinnt die englische Architektur einen einheitlichen Charakter. Die Mehrzahl der Kathedralen — nicht selten waren sie mit Abteien verbunden — weist Bestandteile aus der normannischen Periode auf. Die Reihe beginnt mit St. Albans und Glouцester, in welch letzterer Kathedrale ebenso wie in Winchester und Worchester eine stattliche Kryptaanlage angeordnet wurde. Als weitere Glieder folgen Durham, 1093—1128 gebaut, Ely (Fig. 227), Peterborough (Fig. 228), Chichester, Lichfield und andere. Erweiterungen, Anbauten und Umbauten, wie z. B. die sogenannte Galiläa (Vorhalle) in der Kathedrale zu Durham (Fig. 229), welche allein unter den englischen Bauten in romanischen Formen gewölbt ist, finden wohl später statt, änderten aber das Gepräge der Kirchen nicht so wesentlich, wie dieses in anderen Ländern geschah. Als eine interessante, nur bescheidenen Bedürfnissen entsprechende Landkirche sei die Kirche zu Iffley in Oxfordshire genannt, deren Fassadenschmuck normannischen Geschmack in Portal- und Fensterumrahmungen recht eigenartig zur Geltung kommen läßt. Überaus stimmungsvoll präsentiert sich das prächtige normannische Treppenhaus in Canterbury, ein höchst originelles Bauwerk hart an der Grenze kirchlicher und profaner Kunst (Fig. 230). Die Abteikirche zu Kelso (Fig. 231) gehört zu den hervorragendsten Schöpfungen spätromanischen Klosterbaues.

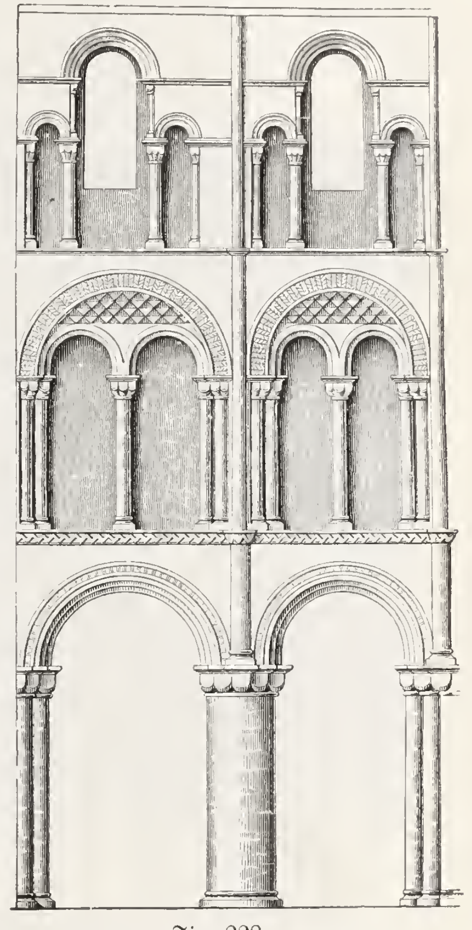


Fig. 228.
System der Kathedrale zu Peterborough.

Die Blütezeit der französischen Architektur des Mittelalters fällt erst in die gotische Periode seit dem Schlusse des 12. Jahrhunderts. Nimmermehr hätte sich diese Blüte aber ohne Vorbereitung so glänzend entwickeln können; sie setzt eine längere und stetige Bautätigkeit schon in der romanischen Zeit voraus, welche auch von den Urkunden bestätigt wird. Diese erzählen von dem Neubaue oder von einer umfassenden Restauration zahlreicher Kirchen im Laufe des 11. Jahrhunderts. Wenn die romanischen Kirchen in den Landschaften nördlich von der Loire nicht in der gleichen Zahl und Bedeutung uns entgegentreten wie in den südlich gelegenen Landschaften, so beruht dieses auf zwei Umständen. Die nördlichen Provinzen entwickeln in den späteren Jahrhunderten des Mittelalters die reichste Bautätigkeit, welcher natürlich viele der älteren Werke zum Opfer fielen. Dann aber haben die südlichen Landschaften, durch Sprache, Recht, Überlieferung und Abstammung von den fränkischen Provinzen unterschieden, die Kunstpflege überhaupt frühzeitiger mit Eifer ergriffen, allerdings auch früher abgebrochen.

Zu den bedeutendsten romanischen Kirchen in Frankreich zählen: St. Sernin in Toulouse, St. Trophime in Arles, Notre Dame in Avignon, Notre Dame du Port in Clermont,

St. André in Vienne, St. Philibert in Tournus, Notre Dame in Beaune, die Kathedrale in Valence. Die Bauzeit dieser Kirchen reicht meistens bis in das 12. Jahrhundert hinein: die Grundlagen des Stiles, wie er in den Kirchen in der Provence, Auvergne, auf altem aquitanischem und burgundischem Boden uns entgegentritt, sind aber gewiß schon im vorhergehenden Jahrhundert festgestellt worden. Schwerlich hätten sonst die einzelnen Provinzen sich zu so klar und bestimmt ausgebildeten Baugruppen zusammenschließen, und hier überall die Haupttypen eine so unbestrittene Herrschaft gewinnen können. Nach der Hauptkirche einer Landschaft richteten sich stets die Kirchen der kleineren Städte. So ist die Kirche St. Lazaire in Autun das Muster für Beaune und Saulieu, die Kathedrale in Angoulême das Vorbild für St. Caprais in Agen, für die Abteikirche von Fontévrault, ja für die ganze Charente geworden. Diese Folgsamkeit deutet eine stetige längere Kunstübung an.



Fig. 229. Galiläa in der Kathedrale zu Durham. Um 1175.

Die Grundrißlösung und die Gewölbebildung französischer Bauten bieten mannigfache und interessante Abwechselung; in beiden finden sich entwickelungsfähige Keime, welche vollauf erklären, daß gerade Frankreich die Wiege einer neuen Stilbewegung, der Gotik, werden mußte.

Nach den beiden großen Sprachgebieten der Langue d'oeil und der Langue d'oc scheiden sich die Geltungsbezirke der an der flachen Holzdecke festhaltenden und der gewölbten Kirchenbauten. Die flachgedeckten Basiliken scheinen in Südfrankreich sich geringer, im Loirebecken jedoch noch bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts allgemeiner Verbreitung erfreut zu haben. Am Unterlaufe der Loire fand bald die einschiffige Saalkirche Aufnahme, die in der Touraine, in Anjou und im nördlichen Poitou auch für große Kirchenanlagen maßgebend wurde. In der 1008—1012 erbauten Abteikirche Beaulieu bei Loches spannte sich die Decke über einem 14,4 m breiten Raume. Der Flachdecke, die im Orleannais sich lange zu behaupten wußte, blieben auch viele Dorf-, Pfarr- und kleinere Klosterkirchen Nordfrankreichs bis in die Epoche der Frühgotik treu. Paris und Reims waren förmliche Mittelpunkte des Baubrauches. Na-

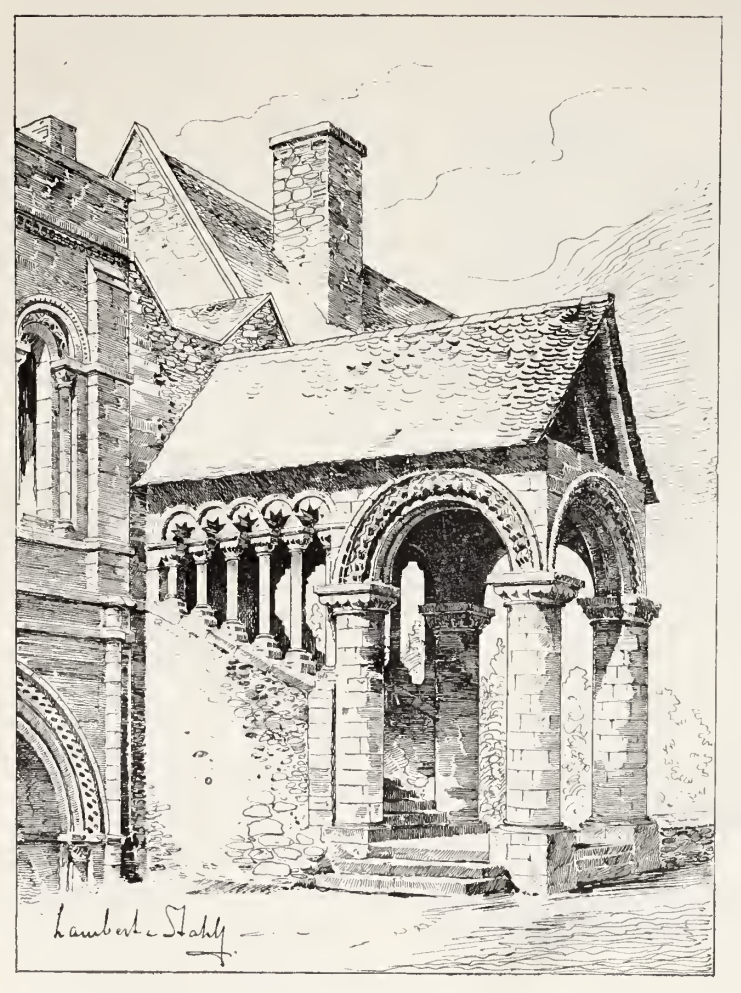


Fig. 230. Normannisches Treppenhaus in Canterbury.

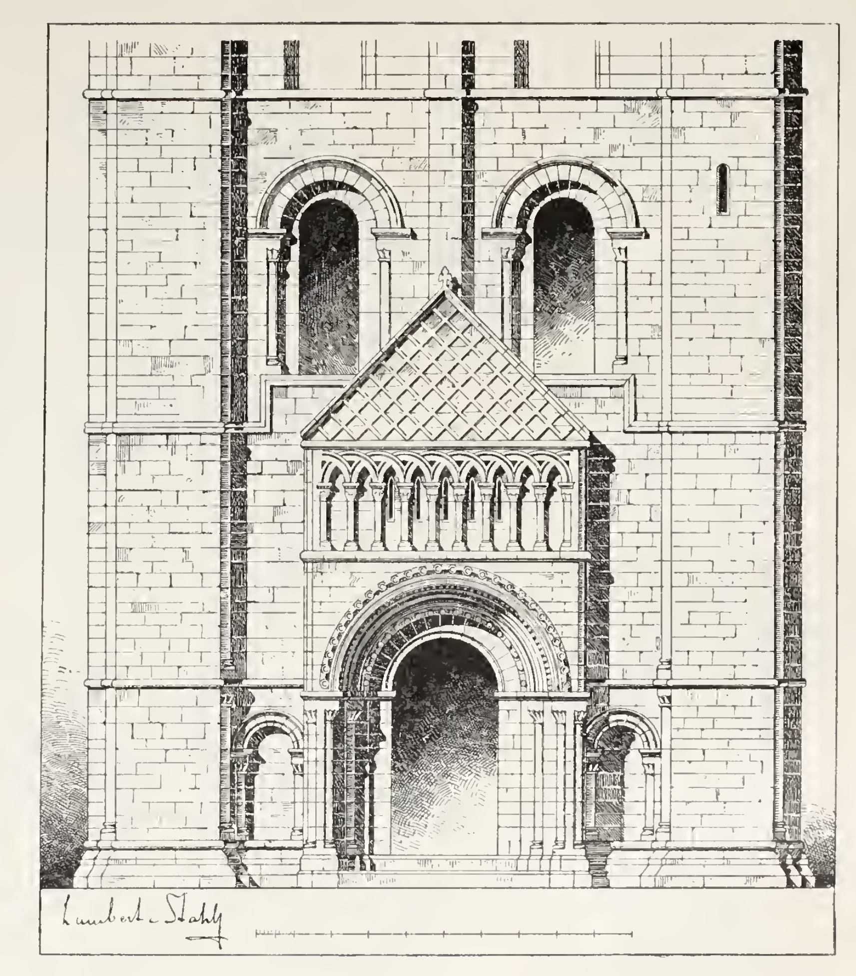


Fig. 231. Abteikirche in Kelso.

türlich verband sich mit dem System der flachgedeckten Basilika bald auch jenes der gewölbten, als das Mittelschiff die Flachdecke beibehielt, während man Chor und Seitenschiffe einwölbte. Dies Kompromiß mußte selbstverständlich auf bestimmte Fragen des Aufbaues seine Rückwirkung äußern, indem mit den Fortschritten der Seitenschiffswölbung die Säule allmählich vom Pfeiler verdrängt wurde. In der Gruppe dieser Bauten verdienen nächst der allerdings später durchgreifenden Veränderungen unterzogenen Kathedrale St. Cyr von Nevers (910 bis 1028) die Martinskirche in Tours und der von ihr beeinflußte Bau St. Sernin in Toulouse besondere Beachtung.

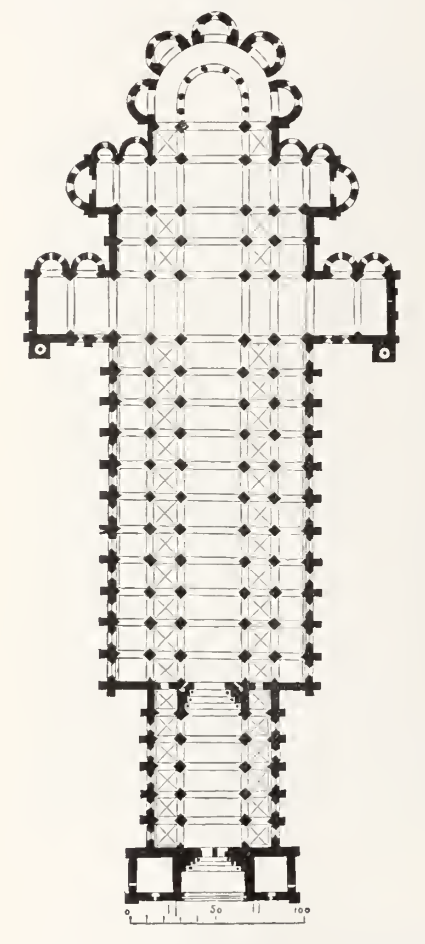


Fig. 232.
Grundriß der Klosterkirche in Cluny.

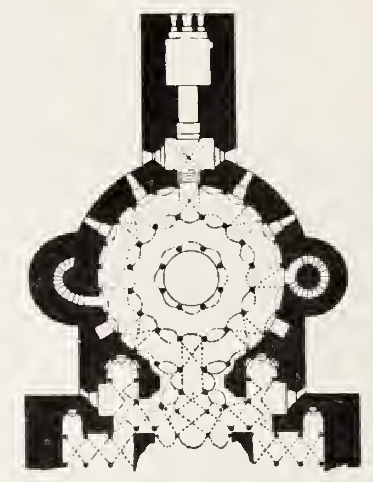


Fig. 233. St. Bénigne in Dijon.

Ein überaus entwickelungsfähiges Motiv, das die romanische Kunst Frankreichs dem mittelalterlichen Kirchenbaue selbständig erschloß, war die zuerst in Westfrankreich geschickt gelöste Anordnung eines den Rundchor umziehenden Umganges und der letzteren begleitenden, ausstrahlenden Kapellen, welche wohl zunächst für die Aufstellung einer größeren Anzahl von Altären berechnet waren. Dieser Anordnungsgedanke, der die französische Baukunst in der Folgezeit noch so reich befruchtete, blieb ein spezifisch französischer, der selbst in der Provence und in der Normandie wie in Deutschland oder Italien nur ganz vereinzelt, in dem baugeschichtlich von Frankreich so stark abhängigen Spanien dagegen viel Anklang und Verwendung fand. Die zuerst bei Notre Dame de la Coûture und beim Martinsmünster in Tours gegen das Ende des 10. Jahrhunderts auftretende Chorerweiterung wurde später auch von Cluny (Fig. 232) übernommen.

Wenn man den Ausgangspunkt für die Chorkapellenanordnung von St. Martin in Tours augenblicklich in den Kirchen und Klöstern Ägyptens zu suchen beginnt, so vermag das wohl an dem Verdienste Frankreichs um die Einführung und Verwendung dieses Motivs in der Kunst Europas kaum viel zu ändern. Von der Verwendung der Flachnischen in der Hauptapsis zu Erment, im Schenutekloster bei Sohag, in der Apsis des Deir Abu Hennis bei Antinoë oder in den Hofapsiden des großen Tempels zu Baalbeck, welche wie die ägyptischen Kirchen, die Παναγία bei Tralles und St. Martin in Tours die Fünfzahl der Nischen aus-

weisen, ist zum entwickelten Chorumgange mit vorgelagertem Kapellenkranze doch noch ein weiter Schritt.

Kloster Cluny war zunächst für eine andere, im 11. Jahrhunderte und in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts sich rasch verbreitende Chorbildung maßgebend, nämlich für den geradlinig verlaufenden Chorschluß und rechteckige Nebenapsiden. Die namentlich in Burgund beliebte Anordnung fand auch über Frankreich hinaus Anklang, gewann durch das nach dem Muster von Cluny reformierte Hirsau innerhalb des Hirsauer Kongregationsverbandes einen

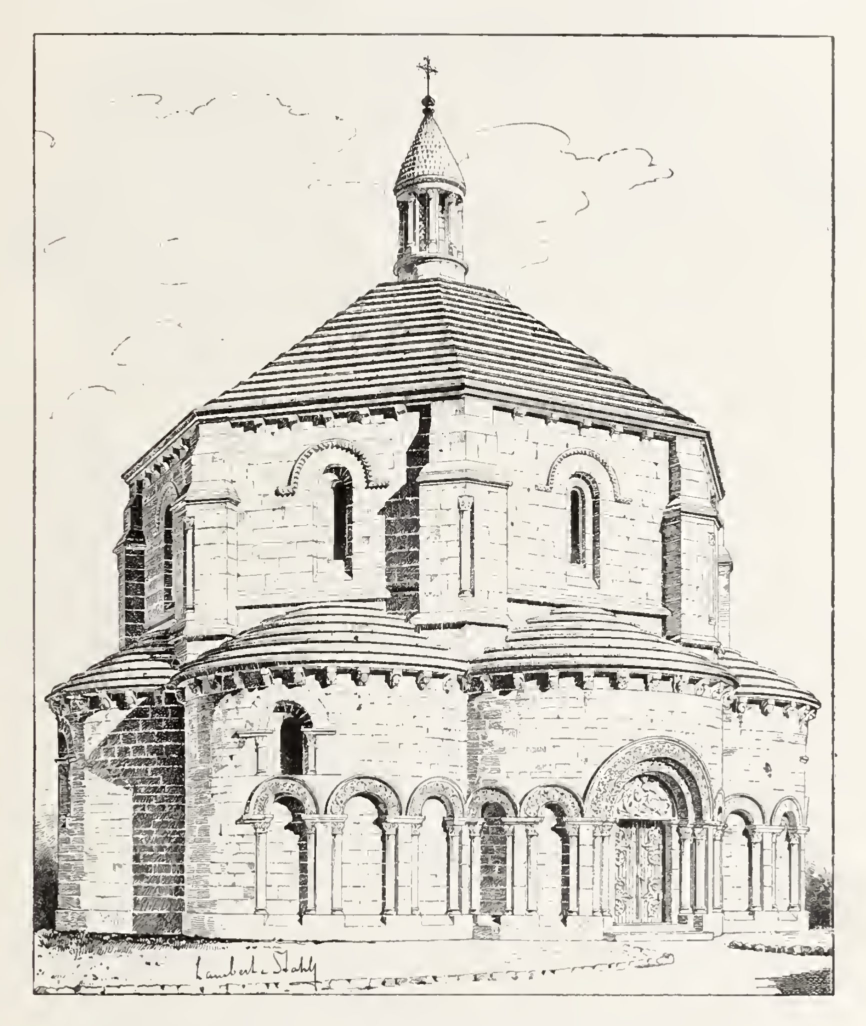


Fig. 234. St. Michel d'Entraigues.

bestimmten Einfluß auf die Baubewegung in Deutschland und wurde durch den berühmten Abt Wilhelm des Klosters St. Bénigne in Dijon nach der Normandie übertragen, wo die genaueste Übereinstimmung der Chorpartie der Klosterkirche in Bernay mit der Aureliuskirche in Hirsau nur aus dem Zurückgreifen auf das gemeinsame Vorbild erklärt werden kann.

Da die Baubestrebungen Frankreichs in der romanischen Zeit hauptsächlich auf die Ausbildung der gewölbten Basilika gerichtet waren, so erklärt sich das verhältnismäßig seltene Vorkommen von Zentralanlagen. Bis ins Jahr 1001 reicht die vom Abte Wilhelm begonnene Rotunde von St. Bénigne in Dijon (Fig. 233) zurück, deren Krypta noch erhalten ist. Für diesen Bau und für die Kirche in Charroux im Poitou, die gleichfalls ein Langhaus an die



Fig. 235. Die Templerkapelle zu Laon.

Rotunde anschob, war die Kirche des heil. Grabes vorbildlich. Den Achtecksgrundriß verwerten die Kapelle St. Michel d'Entraigues (Fig. 234) und die Kapelle in Montmorillon bei Poitiers, das Sieben- und das Vierzehneck dagegen Rieux Mérinville bei Carcassone, das Quadrat mit vier Apsiden Sainte Croix zu Montmajour. Auch in der Bretagne ist der Zentralbautypus nicht unbekannt. Ihn bevorzugte im Hinblicke auf den Felsendom auf Moriah der Templerorden, der seinen abendländischen Hauptsitz in Paris hatte und hier einen Rundbau mit zweigeschossigem Umgang errichtete. Die Tempel zu Laon (Fig. 235) und Metz wählten den Achtecksgrundriß mit Beigabe einer Vorhalle und mit einem besonderen Altarhause.

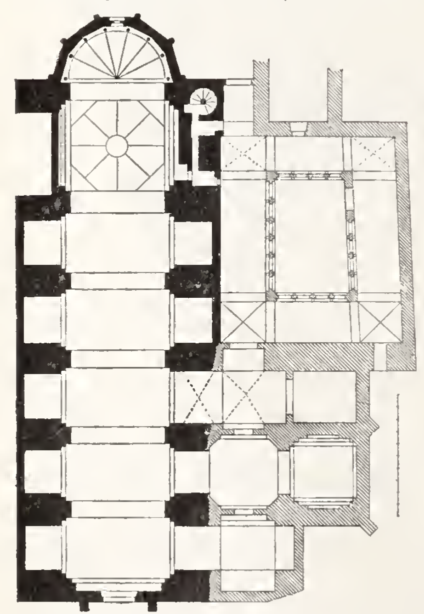


Fig. 236.
Grundriß der Kirche zu Cavaillon.

Im allgemeinen wandten die Mitte und der Norden des Landes mehr einer reichen Planbildung und wirkungsvollen Gruppierung des inneren und äußeren Aufbaues ihre Aufmerksamkeit zu, während im Süden unter Nachwirkung der Antike die Raumgestaltung an erster Stelle blieb. Das bewußte Studium der Antike, das die Bildung einzelner Bauglieder beeinflußt, begann gegen das Ende des 11. Jahrhunderts am frühesten in der Provence, in anderen Landstrichen erst im zweiten Viertel des zwölften.

Was der Baubewegung Frankreichs, die einer alle Anforderungen befriedigenden Lösung des Wölbungsproblems zusteuerte, einen großen Zug verlieh, war die Lebhaftigkeit der Beteiligung der verschiedenen Landschaften, welche bei einer großen Fülle bedeutender Bauunternehmungen zahlreiche wertvolle konstruktive und ästhetische Entdeckungen machten. Schon im 11. Jahrhundert kannte Südfrankreich Keilsteingewölbe mit einer gewissen Regelmäßigkeit des Fugenschnittes und hatte in seinen Formenschatz den Spitzbogen aufgenommen, der zunächst das Gewölbe beeinflußte,

ehe er auch auf die Arkaden übertragen wurde. Byzantinische Anschauungen bestimmten vereinzelt die Wölbungsformen. Seit dem Beginne des 12. Jahrhunderts fand das Rippengewölbe zunehmende Verbreitung und mit der Anwendung des Schlußsteines die Möglichkeit freierer Bildung.

Den Ausgangspunkt der Bewegung bildete das Tonnengewölbe, für Südfrankreich die gegebene Wölbungsform. Sie hatte sich wie die Flachdecke zunächst mit der einschiffigen Saalkirche abzufinden, die in der Provence, in Aquitanien und Septimanien sehr beliebt war.



Fig. 237. Inneres der Kathedrale zu Autun. (Nach Dehio und v. Bezold.)

Aquitanien und Languedoc bevorzugten als Gurtträger Halbsäulen, die Provence dagegen, die frühe polygonale Apsiden verwandte, pilasterartige Vorsprünge. In der Kathedrale zu Avignon und in der Kirche zu Cavaillon (Fig. 236) drängte sich die Idee der Kapellenanordnung auch an den einschiffigen Saal heran, dessen in der Mauerstärke ausgesparte Nischen sich sehr leicht zu Kapellen erweitern ließen.

Das eigentliche Gebiet der tonnengewölbten Basilika, die im Hauptschiffe Tonnengewölbe mit Quergurten, in den Seitenschiffen rippenlose Kreuzgewölbe anordnete, war Burgund mit

teilweiser Einbeziehung des Rhonegebietes und der mittleren Loiregegend. Die Eingliederung eines als Blindgalerie behandelten Zwischengeschosses zwischen Lichtgaden und Scheidbogen erscheint als Vorstufe des später so beliebt gewordenen Triforiums. Burgund stützte seinen Formenapparat auf die römische Antike, deren zahlreiche Reste zur Nachahmung lockten und für die Bildung der Kapitelle, Gesimse und anderer Ziergieder die bald mehr bald minder frei benützten Muster abgaben. Die Provence bekundete darin weniger Selbständigkeit und fein auswählenden Geschmack. Die römischen Stadttore in Autun und Langres wurden eine Motivenfundgrube für die Kathedralen beider Städte. Antikisierende Pilaster beherrschen die senkrechte Gliederung; auf dem Triforium in Autun findet man die Stadttorattika wieder (Fig. 237).

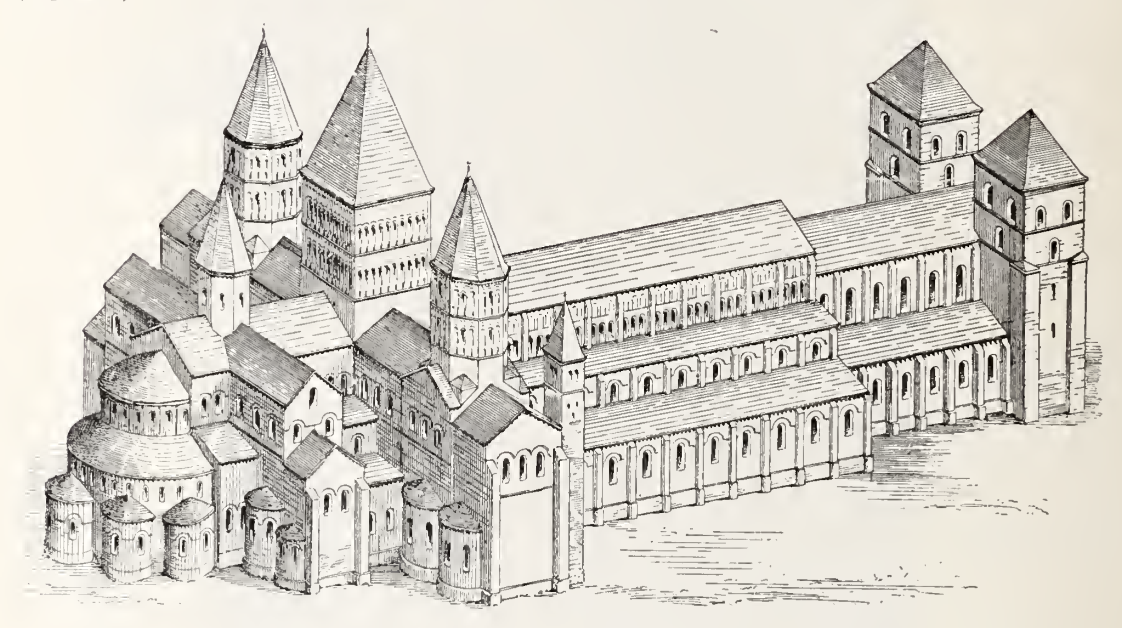


Fig. 238. Die Klosterkirche in Cluny. (Dehio und v. Bezold.)

Eine besonders hervorragende Stellung in der jüngeren burgundischen Schule fiel der Abtei Cluny zu, deren 981 geweihte flachgedeckte Säulenbasilika einem von 1088—1131 ausgeführten Neubau weichen mußte. Als seine Meister sind die Mönche Gauzo, ehemals Abt von Beaune, und der aus Lüttich gekommene Hezilo bekannt. Die fünfschiffige Anlage mit zwei Querschiffen, mit Umgang und Kapellenkranz im Chore, mit der dem älteren Baue offenbar entlehnten tiefen Vorhalle (Fig. 232), welche in Cluniazenser-Bauten gern nachgeahmt wurde, mit acht Türmen mußte einen großartigen Eindruck erzielen (Fig. 238), obzwar ihre Grundrißlösung keine Neuerungen brachte. Der eigentliche Fortschritt lag in der künstlerischen Durchbildung des Aufbaues, der in den Seitenschiffen Tonnen- und Kreuzgewölbe mit der Pfeilergliederung lebendigste Fühlung gewinnen ließ. Das System von Cluny klärte sich in der Kathedrale zu Autun durch Fühlungnahme mit der Antike wesentlich ab. Sonst beschränkte sich der Einfluß der sogenannten Bauschule von Cluny mehr auf Burgund und seine Nachbargebiete und hat beim Hinübergreifen nach Deutschland und der Normandie nur in der Hirsauer Kongregation eine selbständig geschlossene Weiterentwickelung erfahren.

Von hohem Interesse bleibt es, daß die Choranordnung der älteren Klosterkirche in Cluny in derselben Zeit, als der kapellenreiche Neubau daselbst entstand, von den zur alten Einfachheit zurückkehrenden Zisterziensern wieder aufgenommen wurde. Dem Turmreichtume der Cluniazenser,

mit denen sie im Verzicht auf die Krypta übereinstimmten, setzten sie die Abschaffung der Türme direkt gegenüber. Um den Chor und an der Ostseite des Querhauses mehrten sich rasch die Kapellen. Mit dem Bestreben nach Einfachheit der Gesamterscheinung paarte sich ein hoher Sinn für Zweckmäßigkeit im Technischen und Konstruktiven. Der in der burgundischen Baukunst nicht mehr unbekannte Spitzbogen wurde im Kreuzrippengewölbe bald mit großem Geschicke und Erfolge angewendet. Gleichsam von selbst kam man dabei zu einem wohlberechneten Strebesystem, welches nur das Freiliegen der Strebebogen zunächst perhorreszierte. Durchlaufende Travees über rechteckigem Grundrisse gelangten rasch zur ausschließlichen Verwendung. Auf Emporen und Triforien, auf reichere Ausschmückung der Kirche durch Gemälde, auf plastischen Schmuck wurde verzichtet, die Glasmalerei nur grau in grau zugelassen. Es steckt in der Zisterzienser-Bauweise vieles, was die französische Gotik eigentlich erst zum Ausreifen brachte; sie war in gewissem Sinne eine Vorläuferin der letzteren, die auch in anderen Ländern dem Eindringen und der Anwendung der Gotik durch weit ausgebreitete Beziehungen die Wege gebahnt hat, aber erst seit der Mitte des 13. Jahrhunderts ihre Aufgabe als gelöst betrachten darf. Denn ihre Schöpfungen gaben immer mehr die zisterziensischen Sondertypen auf und verwerteten die Gedanken der großen französischen Kathedralen. In der wahrscheinlich 1128 gegründeten Kirche Vaux-de-Cernay nördlich von Paris und in der burgundischen Klosterkirche von Fontenay (Fig. 239) sind die ältesten Typen der Hauptklöster Citeaux und Clairvaux erhalten, von denen sich Pontigny als eine Anlage großen Fortschrittes wesentlich unterscheidet. Einzelne Landschaften übertrugen auf den Zisterzienser-Grundriß die Sonderart ihrer Wölbungsgepflogenheit; so begegnen in den aquitanischen Klöstern Boschaud, La Couronne, La Souterraine und Orazine Kuppeln, Tonnen- und angevinische Kreuzgewölbe, in der Provence und im Languedoc tonnengewölbte Hallen in Fontfroide, Silvacanne oder Thoronet. Die fast gleichzeitig mit den Zisterziensern sich rasch verbreitenden Prämonstratenser, welche wiederholt Zisterzienser-Gedanken verwerteten, dabei aber einer reicheren Kirchenausschmückung nicht abhold waren, erlangten für die Baubewegung des Mittelalters nicht entfernt die Bedeutung der Zisterzienser. Die letzteren ordneten die nicht vorspringenden Kapellen des Kapellenkranzes in einen geschlossenen Halbkreis ein, welcher unter den erhaltenen Denkmälern am frühesten bei der 1163 geweihten Prämonstratenserkirche Dommartin begegnet.

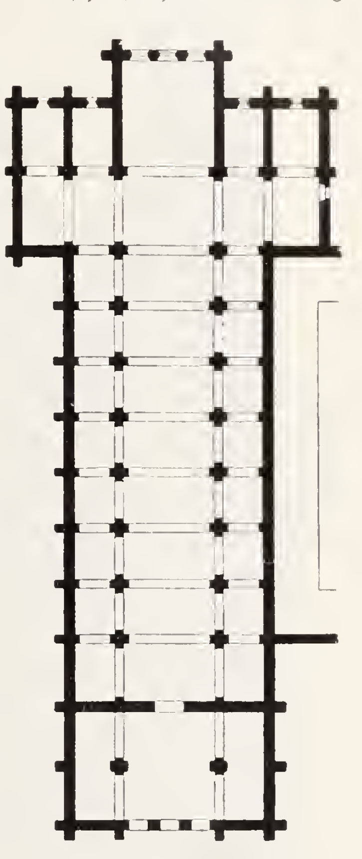


Fig. 239. Grundriß der Zisterzienserkirche von Fontenay. (Nach Dehio und v. Bezold.)

In Notre Dame du Puy und in der siebenschiffigen, mit Chorumgang, Kapellenkranz und zweischiffigem Querhause ausgestatteten Kirche St. Hilaire in Poitiers, welche ganz vereinzelt durch Verwendung des Klostergewölbes dem Basilikentypus geschickt die Raumgliederung der Kuppelbauten anzupassen verstand, erzielte man eine sehr bedeutende malerische Wirkung.

Ähnliches bieten die Kuppelkirchen Aquitaniens. Ihre Formen bestimmten nicht nur die Bautätigkeit in Périgord, Angoumois und Saintonge, sondern auch darüber hinaus nach Norden, Süden und Osten manch Bauwerk. In Anjou und Poitou nahm unter nordfranzösischem Einflusse die Kuppel die Form des kuppelförmigen Kreuzgewölbes an. Die Anfänge des aqui-

tanischen Kuppelbaues dürften kaum weit ins 11. Jahrhundert zurückreichen. Der einschiffige Saal mit tonnengewölbter Decke ist auch hier wieder die einfachste Form. Sonst bleibt der Grundriß beim lateinischen Kreuze mit breit ausladendem Querhause vorherrschend. Die originellste Schöpfung dieser Baugruppe ist wohl St. Front in Périgueux, ein Werk aus dem Beginne des 12. Jahrhunderts, das als jüngstes in der Reihe der großen aquitanischen Kuppelkirchen in St. Etienne zu Périgueux, in Cahors und Angoulême auch die größte künstlerische Ausreifung zeigt. In Form des griechischen Kreuzes errichtet (Fig. 240) und mit fünf Kuppeln geschlossen, gemahnt der Bau an S. Marco in Venedig, dessen direkte Nachbildung jedoch

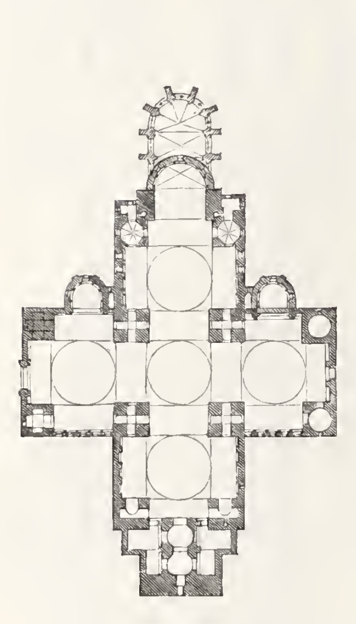


Fig. 240.
St. Front zu Périgueux.

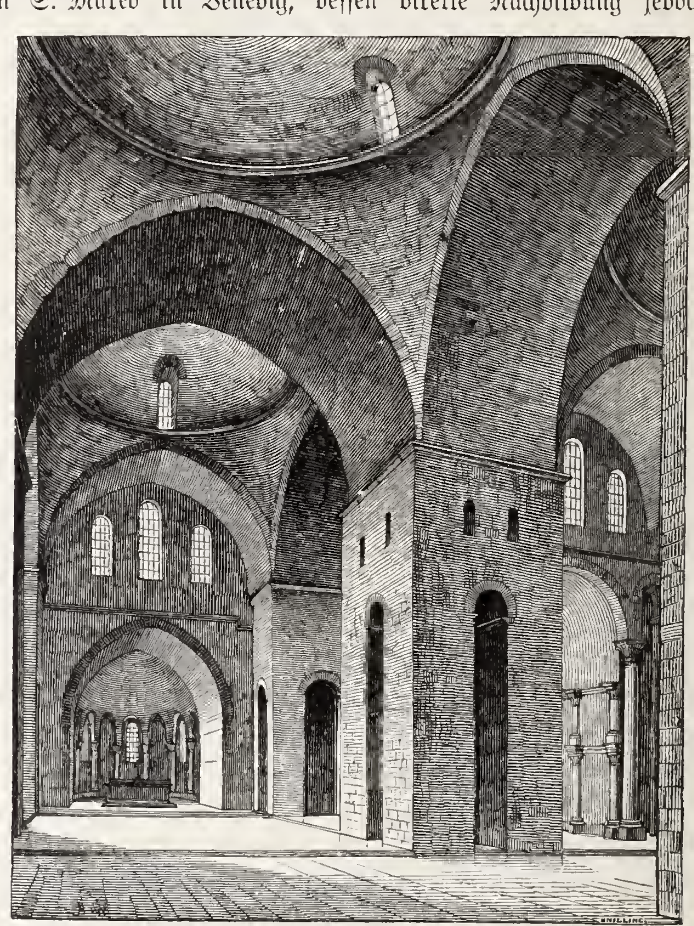


Fig. 241. St. Front zu Périgueux.

zweifelhaft erscheint. Die Anlage der Kuppel (Fig. 241) auf Hängezwickeln ist zwar im allgemeinen byzantinisch; aber die übrigen Einzelheiten zeigen keine ausgesprochene Abhängigkeit von byzantinischen Kunstformen. Außer dem Kuppelbaue in Fontévrault ragen in diesem Denkmälerkreise noch die hauptsächlich in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts errichtete Kathedrale St. Maurice zu Angers, in welcher der Unterschied zwischen statisch wichtigen und bloß raumabschließenden Bauteilen in einer von der Gotik völlig abweichenden Art und Weise betont ist, und St. Pierre in Poitiers hervor. Für die Beliebtheit des Kuppelbaues spricht seine Verwendung nicht nur bei großen Kathedralen und Klosterkirchen, sondern auch bei kleineren Gotteshäusern. So sind in den oben genannten Landschaften ungefähr vierzig den tonnengewölbten einschiffigen Sälen sich anschließende rechteckige Anlagen erhalten.

Der französische Gewölbebau hatte eine ausgesprochene Vorliebe für die Errichtung

von Hallenkirchen, die nach dem Vorbilde der Römerbauten auf das Basilikaschema den Grundsatz einer möglichst gleich hohen Einwölbung des ganzen Langhauses ohne besonderes Überragen des Mittelschiffes übertrugen. Schon im 10. Jahrhunderte im Rhonetale auftauchend, beherrschte dieser Gedanke bald die Bautätigkeit der Mittelmeersgestade bis nach Spanien hinab.

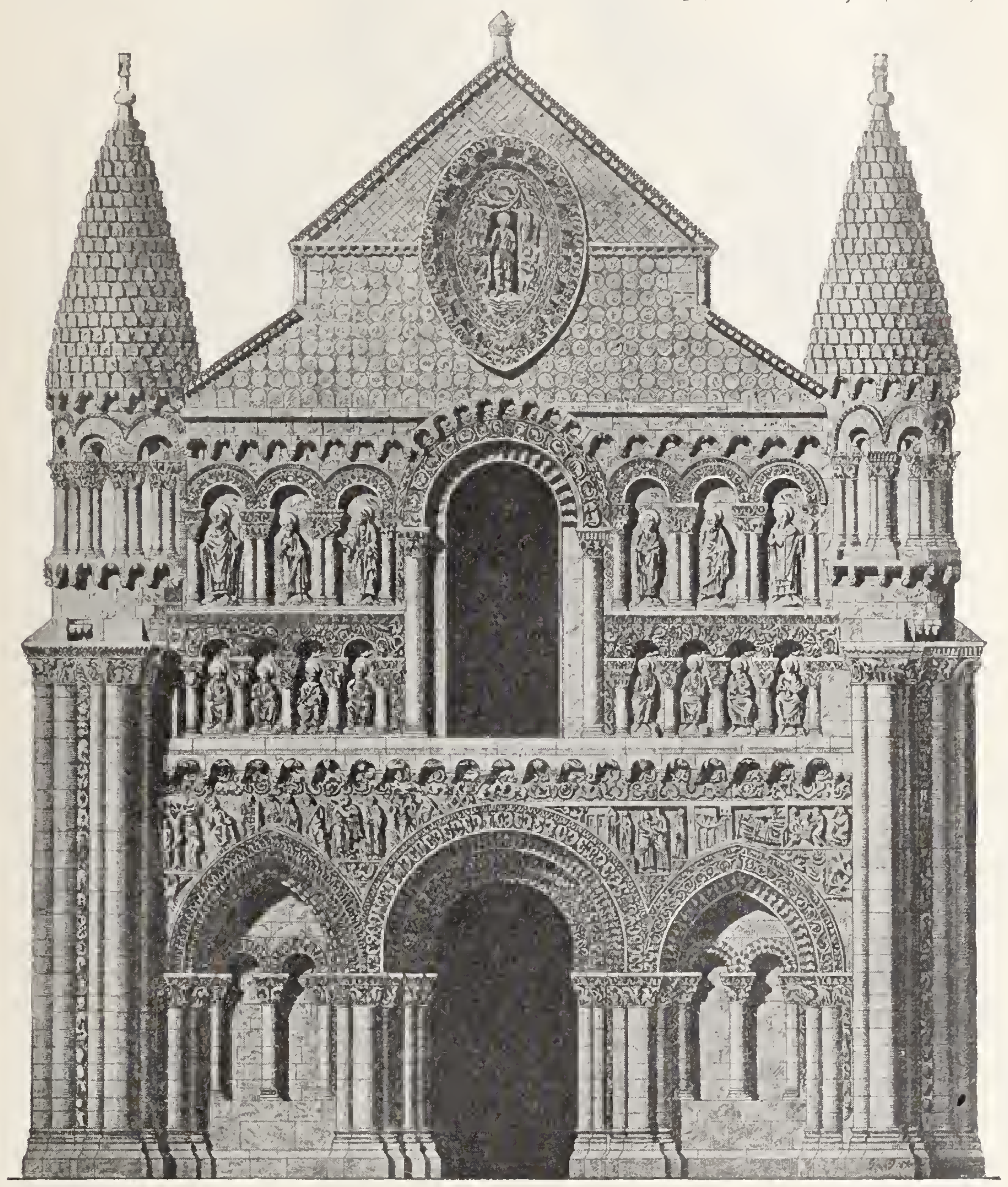


Fig. 242. Notre Dame zu Poitiers. (Nach Dehio und v. Bezold.)

Es kam bei dem Hallenkirchenbaue vor allem auf die direkte Widerlagerung des Mittelschiffsgewölbes durch Wölbungen der Seitenschiffe an, eine Aufgabe, die verschiedenartig erfolgreich gelöst wurde. Die wenig vortretenden, in der Auvergne wie im Poitou oft ganz fehlenden Strebepfeiler sind nach Römervorbild durch Pilaster ersetzt, welche Blendbogen verbinden. Das Streben nach Weiträumigkeit tritt überall hervor, die Betonung des Mittelschiffes gegenüber den Seitenschiffen entschieden zurück. In Südfrankreich verlor die Hallenkirche seit dem Beginne des

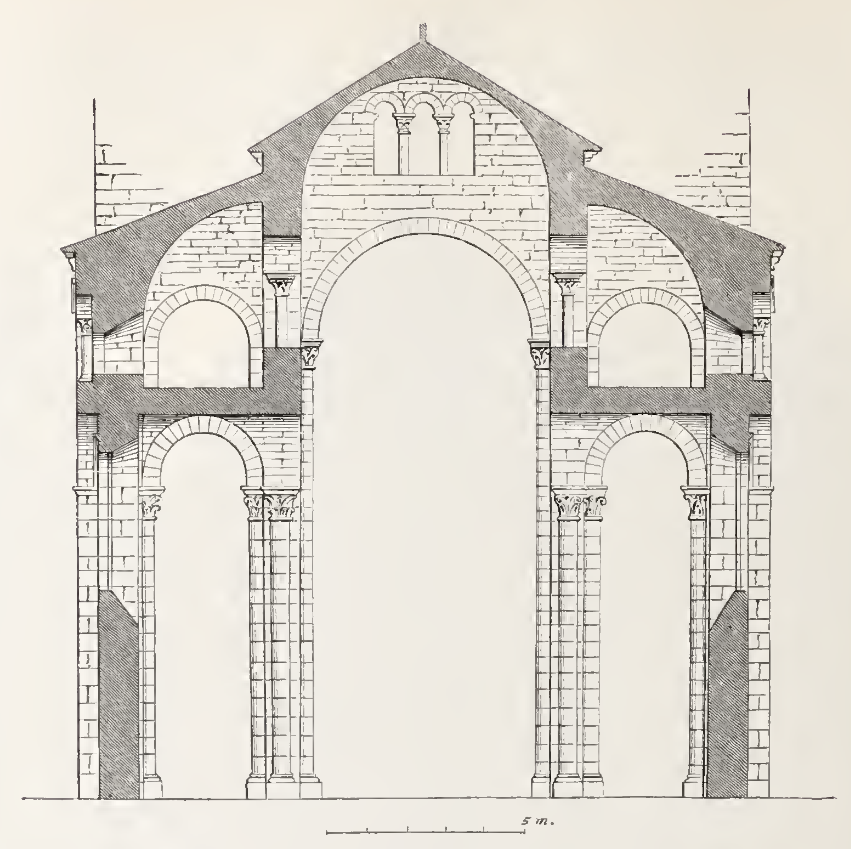


Fig. 243. Notre Dame du Port zu Clermont. Querdurchschnitt.

12. Jahrhunderts an Geltung; im Westen erhielt sie sich auch über die Mitte desselben hinaus. Die in dieser Baugruppe beliebte reiche Fassadendekoration veranschaulichen Notre Dame la Grande in Poitiers (Fig. 242) und die Nikolauskirche in Civray, die bereits perspektivischen Künsteleien nicht abhold sind. Die vom Könige Heinrich II. von England 1161 begonnene Kathedrale von Poitiers vermittelte den Hallenkirchengedanken der französischen Gotik.

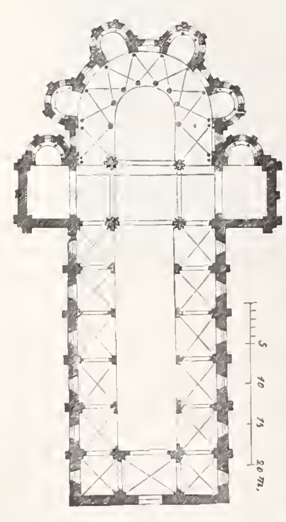


Fig. 244. Notre Dame du Port zu Clermont.

Hallenkirche und Basilikaschema wurden in Westfrankreich bald zu einer Kompromißbildung hingedrängt, welche die Konstruktionsvorteile der ersteren einem sonst allgemein gültigen Typus dienstbar machen wollte. Man glaubte dies durch zweigeschossigen Aufbau der Seitenschiffe erreichen zu können. Der Chor hielt an dem Umgange und den ihn begleitenden Kapellen fest. Die fünf ungleich hohen Abteilungen des Querhauses mit gewaltiger Steigerung der Vierungshöhe verwenden Kloster- und Tonnengewölbe. Die Pfeiler sind eng gestellt, die Beleuchtung unzureichend, da die Oberteile des Mittelschiffes zu schwach erhellt werden. Das eigentliche Geltungsgebiet dieses Typus ist die Auvergne, nach welcher auch die Wölbungsart der an das Mittelschiff anschließenden zweigeschossigen Seitenschiffe das auvergnatische Gewölbesystem benannt ist. Über den kreuzgewölbten Seitenschiffen ziehen sich Emporen hin, deren Halbtonnenwölbungen den Druck der Mittelschiffsgewölbe auf die Umfassungsmauern (Fig. 243) hinüberleiten. Ein besonders charakteristisches Werk des auvergnatischen Systems ist die weithin

als mustergültig betrachtete Kirche Notre Dame du Port zu Clermont-Ferrand (Fig. 244 und 245). Für die Abteikirche in Conques wurde St. Sernin in Toulouse vorbildlich, fünfschiffig mit dreischiffigem Querhause und stattlichem Vierungsturme. Hier wich man jedoch bereits

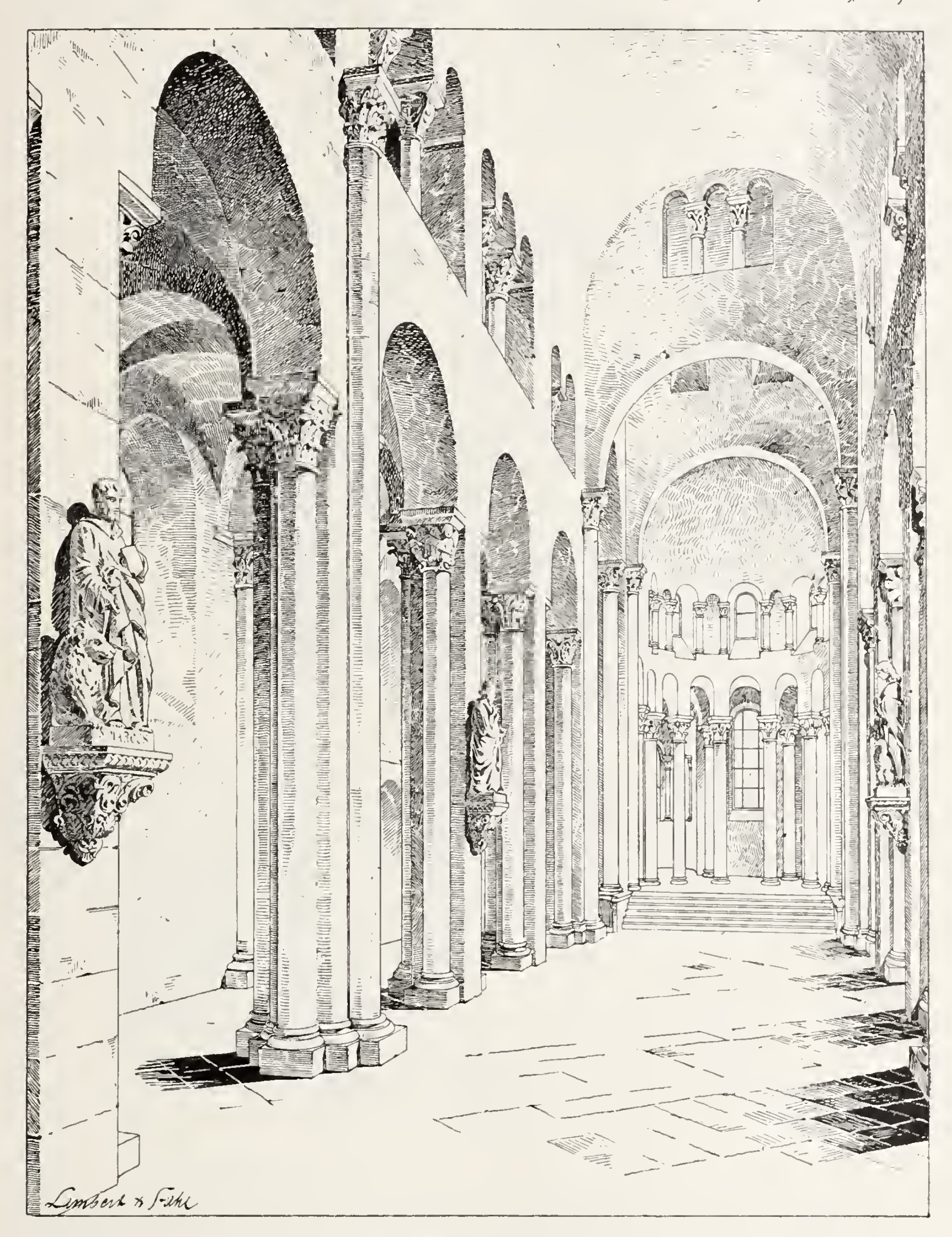


Fig. 245. Notre Dame du Port zu Clermont.

mehrfach von den auvergnatischen Eigentümlichkeiten ab, die auch St. Etienne zu Nevers mit der selbständigen Beleuchtung des Mittelschiffes überwindet. Außerhalb der Auvergne verwenden Burgund und das Rhonegebiet, Nivernais, Limosin, Berry und Bourbonnais sowie der Südwesten von Languedoc die Halbtonnen, deren Gebrauch in der Westschweiz, so bei der Johanneskirche in Grandson, gar nicht überrascht.

Von den Kreuzgewölben der Seitenschiffe war zur Anwendung desselben Wölbungssystems im Mittelschiffe eigentlich nur ein Schritt. Man tat ihn am konsequentesten zunächst in Frankreich, ohne dabei mit den anderen Gepflogenheiten ganz zu brechen, so daß in einzelnen Gebieten, wie in Burgund, Süd- und Westfrankreich Kreuzgewölbebasiliken mehr vereinzelt begegnen. Für das Mittelschiff bevorzugte man bald das Kreuzrippengewölbe, indes die Seitenschiffe am einfachen Kreuzgewölbe festhielten. In einem ganz bestimmten Zusammenhange mit dem gebundenen Systeme des Grundrisses setzten die sechsteiligen Rippengewölbe ein, die dadurch entstanden, daß auch auf die früher nur als Arkadenträger funktionierenden Zwischenpfeiler, welche zur vollen Mittelschiffshöhe emporgeführt wurden, Zwischenrippen aufgesetzt wurden. Anjou und Poitou beteiligten sich am hervorragendsten an der Einführung und Ausgestaltung angevinischer Gedanken, die nächst St. Aignan besonders in der 1158 geweihten Kathedrale von Le Mans schon ungemein ausgereift erscheinen. Noch bedeutender ist die Abteikirche in Vezelay mit ihrer etwas später erbauten Vorhalle. Die Picardie verhielt sich gegen die Ausführung sechsteiliger Gewölbe ablehnend.

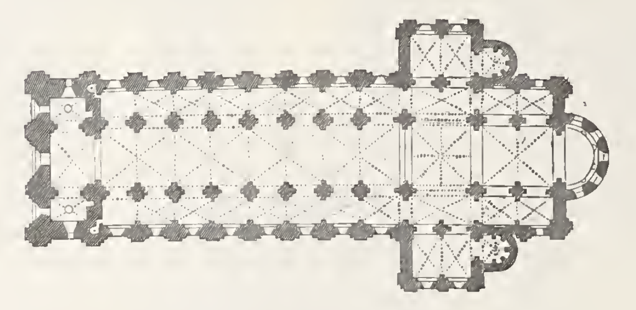


Fig. 246. St. Etienne zu Caen.

Im Zusammenhange mit der westfränkischen Architektur entwickelte sich in der Normandie ziemlich früh eine mehr selbständige Richtung. Sie begnügte sich nicht damit, von den Cluniazensern Choranlage und doppeltürmige Fassade zu entlehnen, sondern steuerte schon im 11. Jahrhunderte zielbewußt der Lösung des Problems der vollständig kreuzgewölbten Basilika zu, die ihr auch am Beginne des 12. Jahrhunderts gelang. Übersichtlichkeit der Anordnungsgedanken, Klarheit aller Grundrißverhältnisse, Regelmäßigkeit und nachdrücklichste Betonung aller struktiv wichtigen Glieder, Gefühl für Raumwirkung und ansprechende Massenbewältigung zeichnen die Schule aus. Das gebundene System bestimmte die Langhausentfaltung der in Form des lateinischen Kreuzes angelegten Basilika mit den geradlinig schließenden Nebenchören; seine Verwendung begünstigte, je mehr der ursprüngliche Stützenwechsel sich mit den Wölbungsfortschritten verlor, die Einführung der sechsteiligen Gewölbe. Triforien beleben die Mittelschiffswände. Die Ornamentik verwertet manchmal überreich die auch in England gebräuchlichen, oben bereits erwähnten Motive, die den Ausstrahlungsgedanken etwas einseitig betonen. Die Überreste der noch den Stützenwechsel festhaltenden Abteikirche von Jumièges (1040—1067) sind das älteste Werk des normannischen Systems, das in der Abteikirche von Bernay noch nicht abgeschlossen war. Das Hervorragendste leistete normannische Baukunst in dem 1077 geweihten Langhause von St. Etienne in Caen (Fig. 246). Die hier geltenden Anschauungen bestimmten die Ausführung der Kirchen St. Nicolas und Ste. Trinité zu Caen; der letzteren rechteckiges Kreuzrippengewölbe wurde in Mont St. Michel nachgebildet.

Mit den französischen Kathedralen wetteifern an architektonischer Schönheit einige Kreuzgänge, so in Aix, St. Trophime zu Arles (Fig. 247) und beim Kloster Vaison.

Als Besonderheiten der Ornamentik begegnen in der Provence Entlehnungen aus der Antike, wie Eierstab, Mäander, in Aquitanien neben Pflanzen- und Tiermotiven frühe Nachbildungen der menschlichen Gestalt.

Ein bautechnisches Sondergebiet bildet in Südfrankreich die den Backstein verwendende Gegend am Oberlaufe der Garonne und ihrer Nebenflüsse. St. Sernin bleibt der stattlichste Vertreter dieser Richtung, der zwar für die reicheren Bauformen überall Haustein benützt, jedoch in dem quadratischen Formate der für die großen Mauermassen gebrauchten dünnen Ziegel wieder durch spätrömische Vorbilder beeinflußt ist.

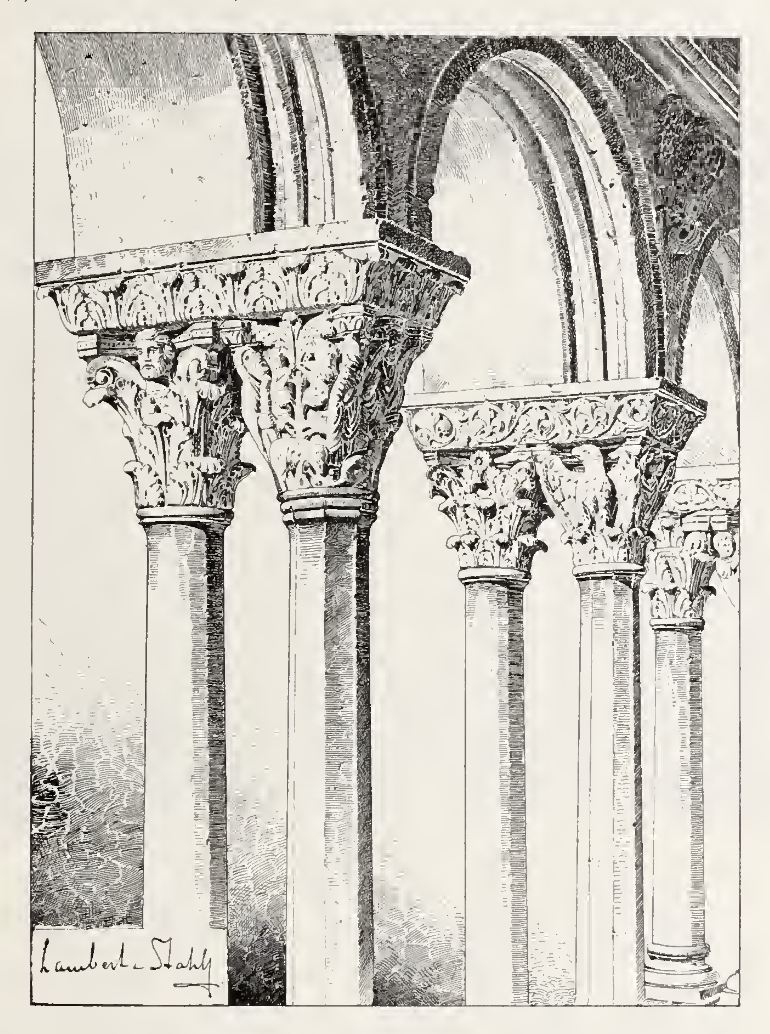


Fig. 247. Aus dem Kreuzgange von St. Trophime in Arles.

Die Baubewegung Frankreichs, auf dessen Boden während der romanischen Epoche die mannigfachsten Einflüsse sich kreuzten, und neben der Ritterschaft ein hochentwickeltes Mönchtum der mächtigste Förderer der Kunst, und zwar einer nationalen Baukunst, wurde, war ebenso lebhaft wie reich an hervorragenden Schöpfungen. Sie bereiteten würdigst die großartige Entwickelung und siegreich vordringende Erscheinung der französischen Gotik vor, deren Geschlossenheit die naturgemäße Folge der immer mehr zur Einheitlichkeit sich durchringenden Wölbungsversuche war.

Auch Spanien darf als ein sehr ertragreiches Gebiet für die Kunstgeographie des

Mittelalters betrachtet werden. Der Süden des Landes stand unter maurischer Herrschaft und trieb reizende Blüten orientalischer Kunst; langsam rückte im Norden die Macht christlicher Fürsten vor, und hob sich wieder christliche Bildung. Die Werke des lateinisch-byzantinischen Stiles, der im christlichen Spanien sich dem arabisch-byzantinischen parallel entwickelte, befriedigen zunächst nur sehr bescheidene Bedürfnisse und Ansprüche, sind entweder wie Sta. Cristina zu Lena einfach saalartig oder dreischiffige Anlagen. Zu letzteren zählen die angeblich vom Könige Ramiro um 850 als Palast erbaute Kirche S. Maria de Naranco in Oviedo (Fig. 248), deren Wölbungsgurten origineller Figurenschmuck hebt, die dem 10. Jahrhunderte zugewiesene Basilika Sta. Maria de Lebeña, die durch platten Chorschluß auffallende, 892 geweihte Benediktinerkirche San Salvador zu Valdedios und die 914 vom Grafen Wilfredo II. demselben Orden



Fig. 248. Inneres der Kirche S. Maria de Naranco in Oviedo. (Junghändel.)

bestimmte Kirche San Pablo del Campo zu Barcelona. Überall begegnen die wohl germanischer Formensprache entlehnten Kerbschnittornamente, die schon bei S. Miguel de Lino (802) in Oviedo sich finden, mehrfach Anklänge an die Antike oder byzantinische Einflüsse, vereinzelt mit der Verwendung des Hufeisenbogens, der namentlich an der Vorhalle von S. Miguel de Escalada bei Leon (geweiht 913) entschieden auftritt, auch das Hinübergreifen auf Formen des arabisch-byzantinischen Stiles. Die Ausführung der Tonnenwölbung verrät eine unverkennbare Ängstlichkeit der Bautechnik, die über derbe Schwerfälligkeit noch nicht hinauskommt.

Unter dem Einflusse französischer Architektur erreichte der romanische Stil in Spanien während des 11. und 12. Jahrhunderts eine hohe Blüte. Von Cluny wie durch die Zisterzienser, von der Auvergne, Languedoc und aus burgundischem Gebiete spinnen sich die Fäden künstlerischer Beziehungen nach der pyrenäischen Halbinsel, wohin auch französische Meister schon im 11. Jahrhunderte berufen wurden. Der Franzose Florin de Pituenga und der römische Meister der Geometrie Casandro erbauten zwischen 1088—1099 S. Pedro in Avila (Fig. 249),



Fig. 249. S. Pedro in Avila. (Junghändel.)



Fig. 250. Die Kollegiatkirche in Toro. (Junghändel.)

wo im 12. Jahrhunderte unter dem Sohne Raimunds von Burgund S. Vicente begonnen wurde. Hier berührten sich bei demselben Bauwerke Tonnen- und Kreuzgewölbe. Die Kuppel über der Vierung und die zweitürmige Westfassade mit der Vorhalle deuten darauf hin, daß neben französischen Einflüssen vereinzelt auch andere Geltung erlangten. Die 1123 vom

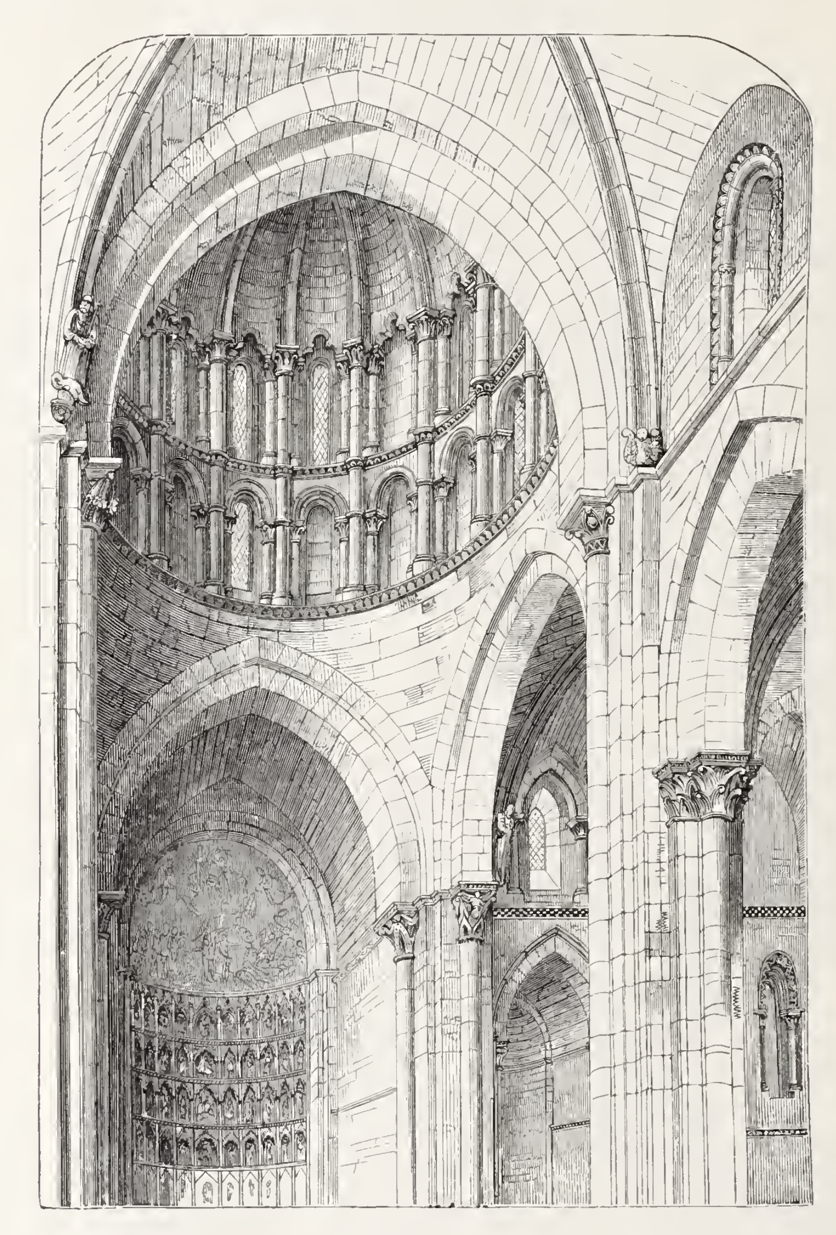


Fig. 251. Gewölbe der alten Kathedrale zu Salamanca. (Nach Street.)

Bischofe Bernhard von Agen, einem Südfranzosen, geweihte Kathedrale von Siguënza berührt sich mit Einzelheiten jener in Autun und Poitiers. Das Motiv der Kuppeltürme, das vielleicht durch die in Périgord, Angoumois und Saintonge während der Blütezeit des romanischen Stiles so beliebten Kuppelkirchen Verbreitung fand und von aquitanischem Boden herübergedrungen sein mag, erfährt frühe eine eigenartige Bereicherung. Bei der Kathedrale von Zamora, die von dem französischen Bischofe, dem Benediktiner Bernardo (1125—1149) begonnen wurde,

bei der Kollegiatkirche im benachbarten Toro (Fig. 250) und bei der Klosterkirche Hirache in Navarra umgeben je vier kleine Ecktürmchen den massigen Bau der Vierungskuppel. Der Chor mit den drei Parallelapsiden bei der alten Kathedrale in Salamanca (Fig. 251), bei welcher die Kreuzgewölbe schon von allem Anfange an geplant waren, erzielt eine bedeutende Wirkung. Die hier wirklich vorbildlich gelöste Anordnung erfreute sich im spanischen Kirchenbaue, der außen dem Langhause wie in S. Millan zu Segovia gern Säulenhallen angliederte, einer großen Beliebtheit. Der 1091 begonnenen Kathedrale in Avila geben zwei Wehrgänge über schwerem Konsolengesimse ein merkwürdig festungsartiges Aussehen, das zu der Stadtummauerung vortrefflich gestimmt ist (Fig. 252). Die Kathedrale von Santiago de Compostella, dem



Fig. 252. Die Kathedrale in Avila. (Junghändel.)

weltberühmten Wallfahrtsorte des Mittelalters, seit dem Anfange des 12. Jahrhunderts im Baue, entlehnt St. Sernin in Toulouse oder St. Martin in Tours die Gedanken der Anlage und des Aufbaues. Mit Rücksicht auf die zahlreichen Pilgerscharen, welche sich hier zeitweilig sammelten, empfingen alle Räume die größte Ausdehnung. Über den Seitenschiffen wurden noch Emporen angelegt, um das Querhaus ziehen sich ebenfalls niedrigere Seitenschiffe herum. Der gleichen Rücksicht danken wohl auch die Freitreppe und die reichen, zum Eintritte einladenden Portale — den provenzalischen im plastischen Schmuck verwandt — den Ursprung. Das Mittelschiff, sowohl des Langhauses wie des Querhauses, ist mit gegurteten Tonnengewölben, die niedrigen Seitenschiffe mit Kreuzgewölben gedeckt, über den Emporen der letzteren steigen halbe Tonnengewölbe empor (Fig. 253). Gleich den konstruktiven Teilen des Langhauses weist auch die Choranlage auf ein französisches Muster, und zwar auf Cluny, hin. Der im Halb=

kreis gezeichnete Chor wird von einem niedrigeren Umgange eingeschlossen, aus welchem fünf Kapellen vorspringen. Die Kathedrale von Santiago, 1188 vollendet, übt nahezu einen ähnlichen Eindruck wie die großen gotischen Dome, wozu die reich gegliederten Pfeiler des Mittelschiffes wesentlich beitragen. Die Santiago de Compostella bestimmenden Anordnungs-

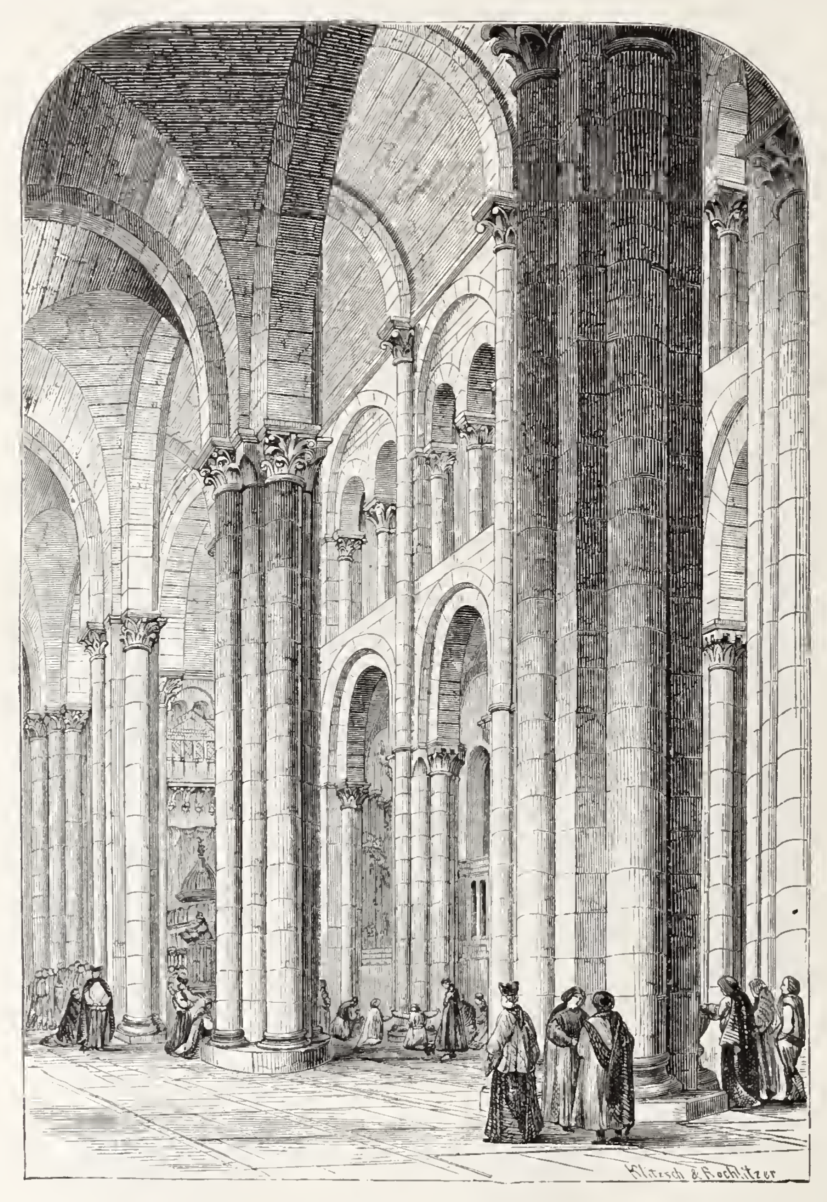


Fig. 253. Kathedrale von Santiago de Compostella. (Nach Street.)

gedanken gewinnen — natürlich in bescheidenerem Maßstabe — auch Einfluß auf die 1129 begonnene Kathedrale in Lugo und auf die 1149 geweihte Kirche S. Isidoro in Leon. Erstere besitzt in Darstellungen aus dem Leben Christi und der Apostel, sowie in Monatsbildern und Tierkreismotiven an den schweren Wölbungen der dreischiffigen Königsgruft einen interessanten Malereirest, dessen Entstehung um 1200 angesetzt wird.

Französischer oder richtiger burgundischer Einfluß macht sich geltend bei der Benediktiner-kirche Santa Maria zu Ripoll. Zu besonders vornehmer Einfachheit und künstlerischer Schlicht-

heit erhebt sich die Zisterzienserkunst in den teilweise in Ruinen liegenden Kirchen der Klöster de la Oliva (1198 vollendet), Santa Maria de Aguilar (von kastilischen Großen gestiftet) und Nostra Señora de Irauzo zu Abarzuza, das Pedro de Paris, Bischof von Pamplona, 1176 mit Mönchen aus dem französischen Kloster Scala Dei besetzte. Beachtenswerte Kreuzgänge erhielten sich in S. Juan de la Pena zu Huesca, S. Cugat del Valles (Fig. 254), S. Petro la Rua bei Estella, ein prächtiger Kapitelsaal in Carracedo el Real.

Eine besondere Baugruppe bilden die Anlagen der Templer. Interessanter als die stattlichen Reste ihres Schlosses Ponferrada sind die Kirche Sta. Vera Cruz bei Segovia (1204) und die mit dem Hauptanordnungsgedanken derselben übereinstimmende Templerkirche in Eunate



Fig. 254. Kreuzgang im Kloster S. Cugat del Valles. (Junghändel.)

(Fig. 255). Die Nachbildung des Felsendomes auf Moriah wählt für die Zentralanlage einmal das Zwölf-, das anderemal das Achteck und verwertet für den dreigliedrigen Chor im ersten Falle das Motiv der Chorgliederung wie bei der alten Kathedrale in Salamanca, während im zweiten nur ein einfaches Altarhaus sich anschließt. Hier wie dort ist der Zusammenhang mit Baugedanken des Tempels zu Paris, Laon (vergl. Fig. 235) oder Metz ganz evident. Sehr originell präsentiert sich die den Bau zu Eunate umgebende Arkade. Südfranzösischen Saalkirchen nähert sich die einst den Templern gehörige Magdalenenkirche in Zamora.

Höchst beachtenswerte Denkmale bleiben die romanischen Prachttore in Puente la Reina, Tudela und Estella. Vereinzelt wie bei dem Portalschmucke von Sta. Maria la Real zu Sanguësa kreuzen sich französische Einflüsse verschiedener Art in der Einstellungsweise der Gestalten, in der Fülle der Schmuckmotive. Zu imponierender Wirkung steigert sich dies Schmuckbestreben in der Portalhalle von Santiago de Compostella.

Aus der Berührung des romanischen Stiles mit der Bauweise der Mauren erwuchs ein eigener Mischstil, der nach der letzteren Vertreibung noch in dem sogenannten Mudejar ausklang. Maurische Meister wurden von christlichen Herrschern mit Bauaufträgen bedacht; ja noch 1275 erfreute sich die Verwaltung der Moschee zu Cordoba des Zugeständnisses, steuerfrei allzeit vier maurische Handlanger, zwei Maurer und zwei Zimmerleute für die Instandhaltung der Kathedrale beschäftigen zu dürfen. Solche Verhältnisse erklären es, daß die Basilika Santiago del Arrabal in Toledo, die Alfonso VI. erbaute, in der Grundrißanordnung kirchlicher Überlieferung folgt, im Aufbau und nach der technischen Seite hin mohammedanisch-mauretanischer Baugepflogenheit sich anschließt. Den Zackenschmuck der Archivolte am Bischofstore der Kathedrale in Zamora bestimmten maurische Vorbilder (Fig. 256).

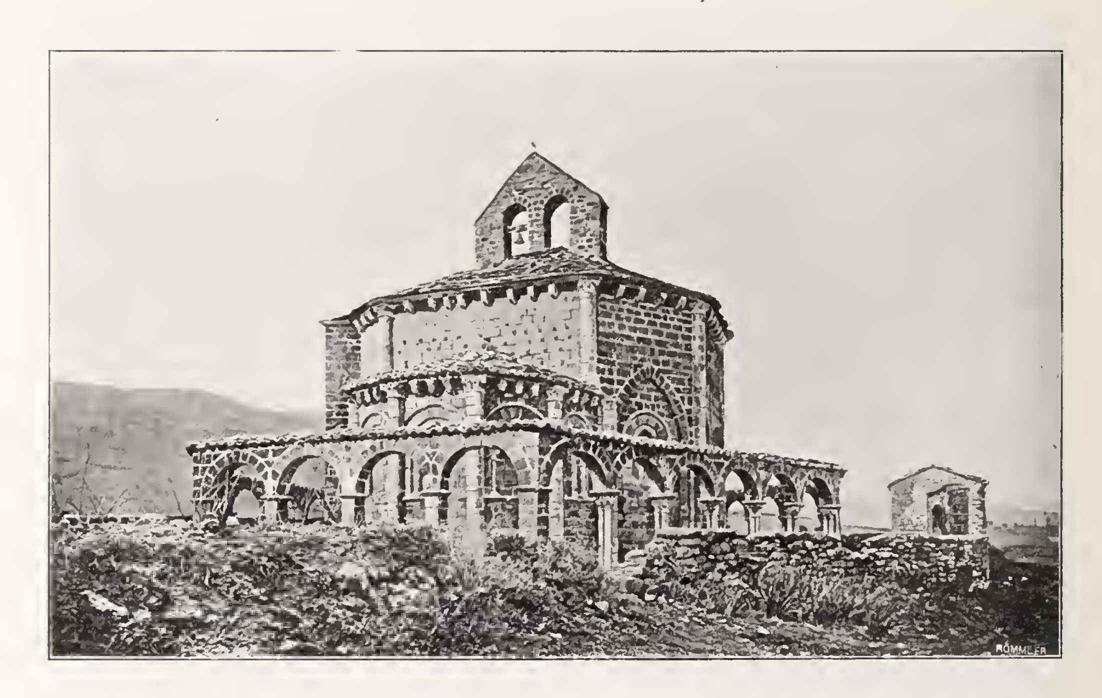


Fig. 255. Templerkirche in Eunate. (Junghändel.)

Im allgemeinen zeigt die Grundrißentwickelung der spanischen Kirchen keine allzu lebhafte Bewegung. Lange behauptet das Tonnengewölbe seine Geltung und erhält sich sogar vereinzelt neben dem Kreuzgewölbe in demselben Bauwerke. Das Innere des oft wuchtigen Steinbaues wirkt wiederholt ebenso ernst als schwerfällig und wird erst später leichter und freier. Die anfangs manchmal schwer lastenden Kuppeltürme, auf welche die Vierung größerer spanischer Kirchen nicht verzichten mag, gewinnen bei immer glücklicherer Bewältigung der Massen durch geschickte Gruppierung der Nebentürmchen einen feinen Zug ins Malerische. Die Detailbehandlung der Portale und Kapitelle schreitet zu eleganten, vornehmen Bildungen vor, die Blattwerk, Tier- und Menschengestalt gleich meisterlich verwenden lernen. Bei der wiederholten Berührung mit der schmuckfrohen Maurenkunst ist es geradezu natürlich, daß in Spanien einfache Schlichtheit romanischer Kunstübung immer entschiedener in einen Dekorationsstil übergeht.

In dem benachbarten Portugal folgte der Grundriß der Kathedrale von Coimbra den altkastilischen Anlagen von Avila, Segovia und Salamanca, der Aufbau dem auvergnatisch-tolosanischen Systeme. Der merkwürdige Zentralbau der 1162 errichteten Templerordenskirche zu Thomar legt um einen achteckigen zweigeschossigen Mittelbau, den eine zinnengekrönte Platt-

form abschließt, einen sechzehnseitigen Umgang. Die 1222 geweihte Zisterzienserhallenkirche in Alcobaça benützte das Chorschema von Clairvaux mit Anklängen an die auch bei Dommartin und Heisterbach auffallende Fassung und ahmte die kuppeligen Kreuzgewölbe Westfrankreichs nach.

Weit geringer an Zahl als die Kirchen und Klosterbauten sind die Überreste romanischer Profanarchitektur, deren Schöpfungen den Geschmackswandlungen und den Änderungen

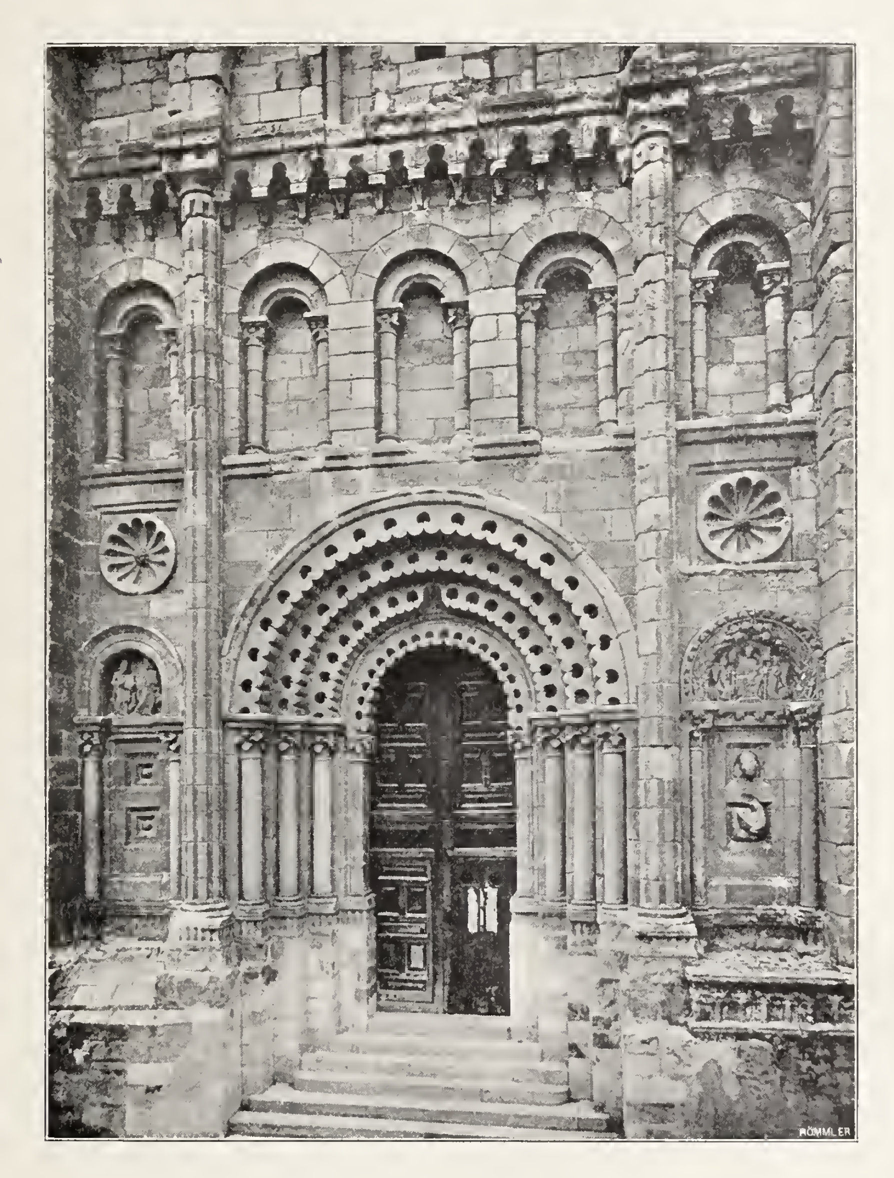


Fig. 256. Das Bischofstor der Kathedrale in Zamora. (Junghändel.)

praktischer Bedürfnisse in späteren Jahrhunderten, vielfach auch Bränden und Plünderungen in Kriegszeiten zum Opfer fielen. Ihre stattlichsten Anlagen waren die wehrhaften Burgen.

Die mittelalterliche Burg, in vielen Landschaften auf das römische Kastell zurückgehend, besitzt als Mittelpunkt den Bergfried oder Donjon, den bald viereckigen, bald runden Hauptturm. Er dient den Burgbewohnern als Zitadelle, als letzter und sicherster Verteidigungspunkt. Ausschließlich auf die Sicherheit ist der Bau des Bergfrieds berechnet. Daher wird der Eingang hoch oben über der Erde angelegt, und werden die einzelnen Räume und Stockwerke oft

voneinander völlig abgetrennt, so daß sie selbständige Verteidigungssysteme bilden. Einen reichen künstlerischen Schmuck dürfen wir bei diesen ausschließlich kriegerischen Zwecken dienenden Werken nicht erwarten. Klagt doch noch im 16. Jahrhundert Ulrich von Hutten über die Enge und den Schmutz, über das unbequeme und ungemütliche Leben in gewöhnlichen Ritterburgen. Ein Blick auf das sog. Heidenschloß in Steinsberg bei Sinsheim in der Pfalz (Fig. 257) genügt, um die Berechtigung dieser Klage zu erkennen. Kahl wie der Bergfried sind auch die Umfassungsmauern und Tortürme. Nur die Zinnen und vorkragenden Brustwehren unterbrechen die Mauermasse. Selbst größer angelegte Burgen, wie z. B. das im 11. Jahrhundert begonnene, im fünfzehnten durch ein Vorwerk erweiterte Schloß Arques in der Normandie, dessen Grund-

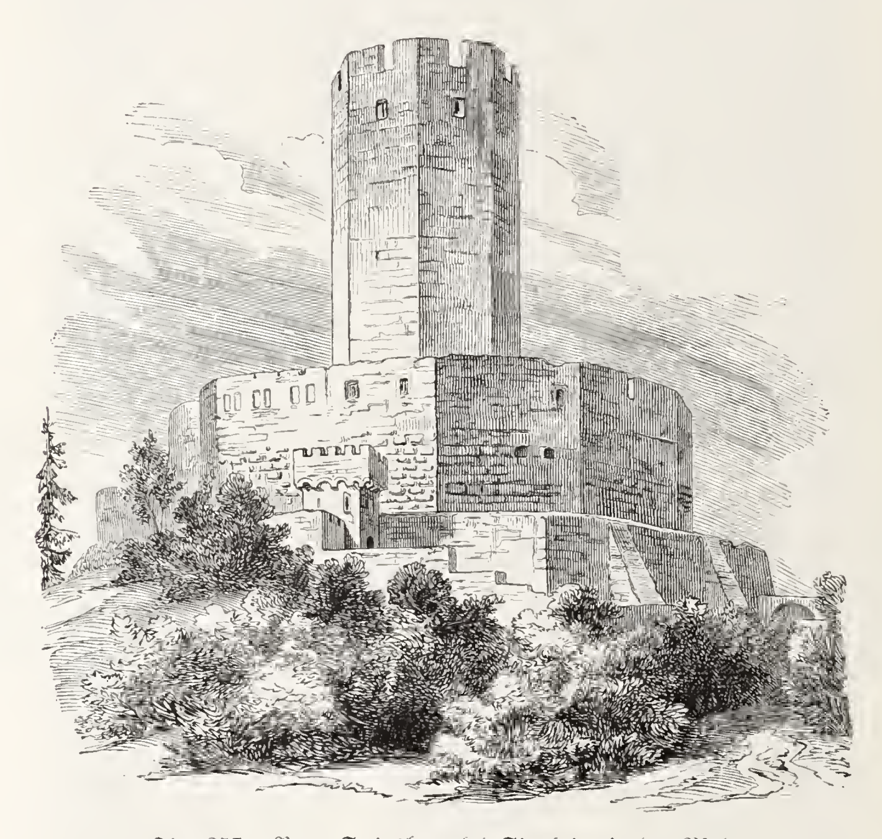


Fig. 257. Burg Steinsberg bei Sinsheim in der Pfalz.

riß mit Benützung älterer Pläne wiederhergestellt werden konnte (Fig. 258), waren doch wesentlich nur auf den Schutz der Besatzung und Abwehr der Feinde eingerichtet. Ein Torbau (D), von zwei Rundtürmen flankiert, führt in Arques aus dem Vorwerke (L) in den Hof oder Zwinger, in welchem Wohn- und Wirtschaftsräume zerstreut liegen. Der Donjon (A) erhebt sich dicht an der Umfassungsmauer; er ist durch eine Mauer senkrecht geteilt, beherrscht den zweiten Eingang (G) und steht noch mit einem befestigten Raume (M) in Verbindung. Alle Einrichtungen waren so getroffen, daß die Verteidigung nur Schritt für Schritt zurückzuweichen brauchte.

Erst gegen das Ende des 11. Jahrhunderts wurde die Wohnung aus dem Bergfried in ein selbständiges Gebäude, den Palas, verlegt. Frühzeitig empfingen die deutschen Kaiserpaläste künstlerischen Schmuck. Freitreppen, mächtige Säle, welche fast die ganze Länge des Hauptbaues einnahmen, reiche Fenstergruppen, welche den Saal erhellen und durch zierliche

Säulen und Bogen gegliedert werden, fehlten in keinem derselben. Leider stehen von den Kaiserpalästen in **Goslar** (schon im 11. Jahrhundert begonnen) und **Gelnhausen**, von der Burg Heinrichs des Löwen in **Braunschweig** (Dankwarderode) nur einzelne Teile noch aufrecht oder sind in jüngster Zeit durch Neubauten ergänzt. Großartige Schlichtheit beherrscht den ausgedehnten Saalbau der Kaiserpfalz in Goslar mit seinen die Fassade wirkungsvoll belebenden Fenstergruppen. Künstlerische Fortschritte zeigen sich namentlich an den Bauten Friedrichs I., der die alten Pfalzen teils wieder instand setzte, teils auch mehrere neue errichtete. Von ihren Überresten verdienen besonders jene der um 1170 vollendeten Pfalz zu Gelnhausen wegen der vornehmen Feinheit plastischer Dekoration (Fig. 259), deren Motive auch orientalischer Einschlag durchzieht, alle Beachtung. Nach dem Vorbilde von Gelnhausen wurde die gleichfalls in Trümmern liegende Burg Minzenberg in der Wetterau errichtet. In Dankwarderode lag über dem durch eine Pfeilerreihe geteilten Erdgeschosse der Saalbau mit den Fenstergruppen, die im Verein mit Bogenfriesen, Lisenen und Blendbogen zur Fassadengliederung benutzt wurden. Nur die (vortrefflich restaurierte) **Wartburg** (Fig. 260), wohl vorwiegend dem Ende des zwölften Jahrhunderts entstammend, bietet ein anschauliches Bild eines frühmittelalterlichen Fürstensitzes. Hatte man die Bergkuppe erstiegen, deren steiler Abfall alle Umwallung überflüssig machte, und über die Zugbrücke den Torturm durchschritten, so stand man in dem Vorhof, an dessen rechter Seite sich niedere Gesinderäume und Ställe (jetzt Ritterhaus, Lutherzimmer, Dirnitz) befanden. Mauer und Tor sperrten den Vorhof vom inneren Burghofe ab. Der Bergfried war so gestellt, daß er den Eingang vom Vorhofe her unbedingt beherrschte und zugleich das an ihn sich anschließende Landgrafenhaus (**Palas**) sicherte. Zum Landgrafenhause führte eine Freitreppe empor. Ein schmaler Gang, der nach dem Hofe in luftigen Arkaden sich öffnet, schob sich zwischen die Gemächer und die Außenmauer. Unter den Gemächern ist namentlich der große Festsaal im obersten Stockwerk bemerkenswert. Ein viereckiger Turm in der Südecke schloß das Verteidigungssystem ab. Als Fürstensitz besaß die Wartburg glänzende Wohnräume; Palas, Kemenate (Frauengemach) und Kapelle erfreuten sich reichen Schmuckes.

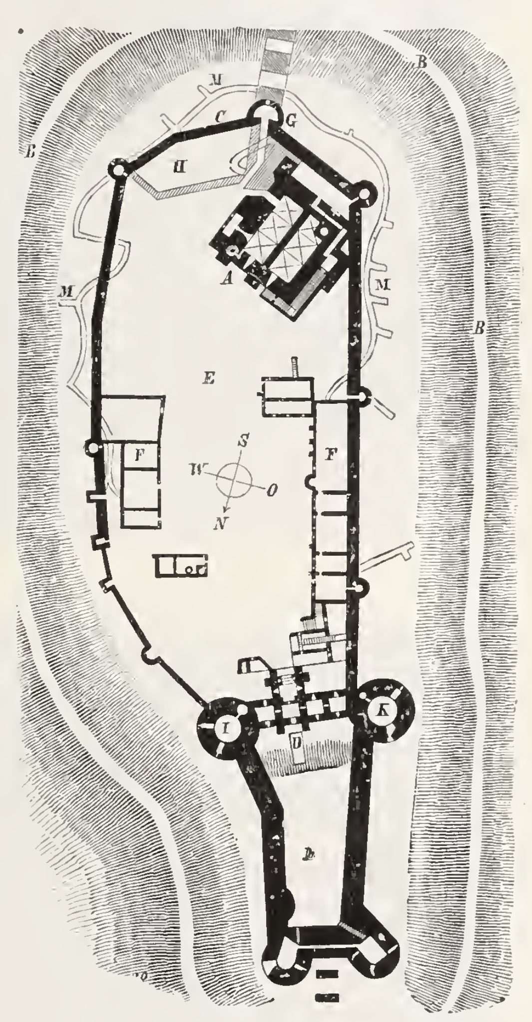


Fig. 258. Burg Arques in der Normandie.

Eine ganz besondere Sorgfalt wandte man bei den Pfalz- und Burgenbauten der Errichtung der Burgkapellen zu. Sie wurden wie in Gelnhausen, Trifels, Minzenberg über der Eingangshalle des Torbaues angeordnet oder in selbständigen zweigeschossigen Gebäuden untergebracht. Beide Geschosse, deren oberes direkt vom Palas aus zugänglich ist, stehen durch eine



Fig. 259. Der Barbarossapalast in Gelnhausen. (Hartung.)



Fig. 260. Die Wartburg. (Hartung.)



Fig. 261. Burgkapelle in Nürnberg, unterer Teil (Margaretenkapelle).
Vor der 1892 erfolgten Erneuerung des Durchbruchs. Phot. von F. Schmidt.



Fig. 262. Burgkapelle in Nürnberg, oberer Teil (Kaiserkapelle).
Phot. von F. Schmidt.

Öffnung in der Mitte der Erdgeschoßwölbung in Verbindung; das obere, meist kunstvoller durchgebildet, war für den Burgherrn und seine Familie bestimmt, das untere, derb, schwer und einfach gehalten, wurde von der Dienerschaft und für die Abhaltung von Exequien benützt. Das Rechteck des Grundrisses wird durch vier um die Kommunikationsöffnung aufgestellte Säulen in neun Joche zerlegt. Die Säulen des Obergeschosses sind überwiegend wahre Schaustücke spätromanischer Dekorationskunst. Vorzügliche Beispiele dieses Bautypus bieten außer Nürnberg (Fig. 261, 262), Lohra, Steinfurt, Landsberg bei Halle, besonders Freiburg a. d. Unstrut und der Staufenbau in Eger, der um 1214 vollendet wurde. Durch ungewöhnliche Grundrißformen des Zehn- und des Sechseckes fallen die Burgkapellen in Vianden und Kobern a. d. Mosel auf. Unter lombardischem Einflusse steht die hochinteressante Kapelle des Schlosses Tirol (Fig. 263); vereinzelt bleibt die Anordnung dreier Apsiden bei der Burgkapelle in Hocheppan.



Fig. 263. Portal der Kapelle im Schloß Tirol.

Wesentlich anders als die Pfalzen deutscher Kaiser und die deutschen Burgen präsentiert sich der Rest des ins 11. Jahrhundert zurückreichenden Schlosses der Herzoge von Granada in Estella (Fig. 264); zwei übereinander gestellte Säulen, in deren antikisierender Behandlung die Formensprache weit zurückliegender Jahrhunderte wieder laut wird, besetzen die Ecken, ein kräftiges Konsolengesims schließt wirksam ab. Auch in den Fenstergruppen regt sich eine gewisse Originalität. Merkwürdig ist das Einsetzen franko-syrischer Einflüsse, die von Palästina herüberdrangen, bei dem turmbewehrten Grafenschlosse in Gent, das Graf Philipp von Flandern 1180 erbauen ließ (Fig. 265).

Die Tatsache, daß bis ins hohe Mittelalter hinauf die Wohnhäuser der Bürger an dem reinen Holz- oder Fachwerkbau festhielten und steinerne Privatbauten auch noch im 13. Jahrhunderte selten waren, erklärt die recht beschränkte Anzahl romanischer Privathäuser, z. B. in

Saalfeld, Aachen, Regensburg, Trier, Metz, Köln, Lübeck, Gent. Durch verhältnismäßig guten Zustand der Erhaltung zeichnet sich das um 1170 ansetzbare Rathaus (Fig. 266) von Gelnhausen mit seiner Freitreppe vor dem kleeblattbogigen Portale und mit den Gruppenfenstern des Obergeschosses aus. Überreste einer romanischen Rathauskapelle sind erst vor kurzer Zeit zu Eggenburg in Niederösterreich entdeckt worden. Jew's House in Lincoln läßt erkennen, daß man auch in England an den Bau des Bürgerhauses keine hochgehenden Anforderungen stellte.

Burgen und Städte suchte man frühe durch ausgedehnte Befestigungsanlagen gegen feindliche Angriffe zu schützen. Unter die stattlichsten Schöpfungen dieser Art zählen die Festungs-



Fig. 264. Palast der Herzoge von Granada in Estella. (Junghändel.)

werke von Avila, von dem römischen Meister der Geometrie Casandro und dem Franzosen Florin de Pituenga 1090 begonnen und angeblich bereits 1099 vollendet. Das 850 m lange und 280 bis 420 m breite Mauerviereck (Fig. 267) unterbrechen und beleben außer 10 Toren noch 86 Türme. Eine ähnliche Befestigung, deren Baubeginn ins 13. Jahrhundert zurückreicht, besaß die Hansastadt Wisby auf Gotland; in ihrer 11 200 Fuß langen Stadtmauer erheben sich heute noch 38 Türme zu einer Höhe von 60 bis 70 Fuß. An manchen Orten wurde die hochgelegene Kirche durch Aufführung einer sie einschließenden Mauer zu einer befestigten Anlage, innerhalb welcher die Bevölkerung in Zeiten der Not Zuflucht suchte. In Kosteletz bei Tabor liegt die Rundkapelle mit dem massiven Kirch- und Wartturm in einem den Kirchhof umschließenden Mauerviereck. Wie die Kirchenbaukunst der skandinavischen Länder sich mit fortifikatorischen Anforderungen abfand, wurde schon oben erwähnt. Über den eigentlichen Befestigungs-



Fig. 265. Schloß der Grafen von Flandern in Gent.



Fig. 266. Romanisches Haus in Gelnhausen. (Hartung.)

zweck geht hinaus der geschmackvoll durchgeführte Torbau in Komburg mit diskreter Lisenen- und Rundbogenfriesverwendung sowie mit der gefälligen Arkadenanordnung. Wuchtiger Ernst lastet auf den Würfelkapitellen des alten Hauptportales der Burg Neuhaus in Böhmen.

Im allgemeinen steht fest, daß der romanische Profanbau sehr bald einen selbständigen künstlerischen Charakter annahm und allmählich von dem prächtig ausgestatteten Wohnsitze der Fürsten und des Adels auf das Haus des Bürgers hinübergriff, dessen Portale und Fenster zunächst Gegenstände künstlerischer Durchbildung wurden.



Fig. 267. Die Stadtbefestigung von Avila. (Junghändel.)

b. Bildnerei und Malerei.

Kommt man von der karolingisch-ottonischen Zeit her, so übt die Kunst des 11. Jahrhunderts vielfach den Eindruck, als ob auch in der Geschichte der Menschheit einmal der Naturprozeß der Rückbildung versucht worden wäre. Dort waren die Gedanken einfach klar und durchsichtig, die Gestalten naiv erfaßt, mit dem sichtlichen Streben, der Wirklichkeit einzelne Züge abzulauschen, die Formen ziemlich weich und fließend. Jetzt dagegen werden dunkle, trübe Vorstellungen verkörpert, das Auge hat sich von der Natur abgewendet, phantastischer Spuk erschreckt den Sinn, die Linien sind hart, die Formen grob und steif geworden. Die Kunst erscheint in ihrer Entwickelung gewaltsam auf ihre Anfänge zurückgeworfen.

Zunächst allerdings hallt noch die Kunstweise der karolingisch-ottonischen Zeit nach. Die Plastik und die Malerei am Anfange des 11. Jahrhunderts unterscheiden sich noch nicht wesentlich von jenen der nächstvergangenen Periode. Die für Kaiser Heinrich II. geschaffenen oder von ihm gestifteten illustrierten Handschriften stehen noch auf überliefertem Boden. Sie entstammen meistens der Regensburger Schreibschule und haben gegenwärtig ihren Platz teils in der Münchener, teils in der Bamberger Bibliothek gefunden. Seit den Tagen Ludwigs des Deutschen erlangte Regensburg eine ähnliche Stellung wie einst Aachen unter Karl dem Großen. Zwischen dem Hofe und dem berühmten Kloster St. Emmeram, dessen erwachendes geistiges Leben von Fulda aus beeinflußt war, bestanden innige Beziehungen besonders unter Arnulf von Kärnten, einem hervorragenden Gönner des Stiftes und einem Förderer der Bautätigkeit in Regensburg. Schon im 10. Jahrhunderte schuf die Buchmalerei hier bedeutende Werke

in dem Sakramentar des heiligen Wolfgang (Verona), in einem Lektionar in Pommersfelden und in dem um 990 entstandenen Regelbuche von Niedermünster (Bamberg), dessen ornamental gemusterter Bildgrund offenbar Purpurstoffe nachahmt, vielleicht ein Ausfluß der durch griechische und orientalische Einflüsse gesteigerten Prachtliebe der Ottonen. Zu besonderer Blüte gelangte die Regensburger Schule unter Kaiser Heinrich II. Für ihn entstand das kostbare Sakramentar (München, Fig. 268), das an sechs Stellen das bekannte goldene Buch von St. Emmeram — darunter den thronenden Kaiser direkt nach Karl dem Kahlen — kopierte und auch bei anderen nicht kopierten Darstellungen wenigstens Ziermotive desselben entlehnte. Der stilbildende Faktor



Fig. 268. Aus dem Sakramentar Heinrichs II.
(Nach Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei des 10. u. 11. Jahrh., Leipzig, Hiersemann.)

für die Gestaltenbehandlung des Meisters, der im Farbenschmucke viel Selbständigkeit bekundete und durch Mittel der Technik schon das blonde Haar und Greisenhaar augenfällig zu unterscheiden verstand, ist die auch auf die Gewanddurchbildung sich erstreckende byzantinische Kunst. An dieselbe schloß sich gleichfalls — nur mit noch größerer Selbständigkeit der Gestaltenauffassung — das zwischen 1002 bis 1025 entstandene Evangeliar (Fig. 269) der Äbtissin Uta von Kirchberg des Stiftes Niedermünster (München) an, das in einem gleichfalls in Regensburg um die Mitte des 11. Jahrhunderts gearbeiteten reichgeschmückten Kasten ruht. Hier entfernt sich die Bildanlage wesentlich von jener des goldenen Buches; die Auswahl der Darstellungen übersteigt weit den sonst zur Verfügung stehenden Vorrat und eilt der Zeit in Einzelheiten sogar voraus. Das nach 1014 vollendete Evangeliar Kaiser Heinrichs II. in der Vatikana bietet manch verwandten Zug. Ein selbständiger, eigenartiger südostdeutscher Bilderkreis, der in einigen Szenen

unmittelbar an Byzanz anknüpft, liegt vor in dem Münchener Perikopenbuche (vielleicht zwischen 1126 bis 1132 entstanden). An seiner Ausschmückung beteiligten sich drei verschiedene Hände (Fig. 270). Die erste steht in Technik, Formensprache, Typen, Gesichts- und Gestaltenbehandlung sowie in der Farbenwahl dem Sakramentar Heinrichs II. nahe, während die zweite größerer Schlankheit, Eleganz und Beweglichkeit zustrebt und die am wenigsten beteiligte dritte von byzantinischen und westdeutschen Einflüssen abhängig war. Der ersten Hand nähert sich auch der offenbar in der Schreibstube von St. Emmeram herangebildete Meister Bertolt (Fig. 271) im

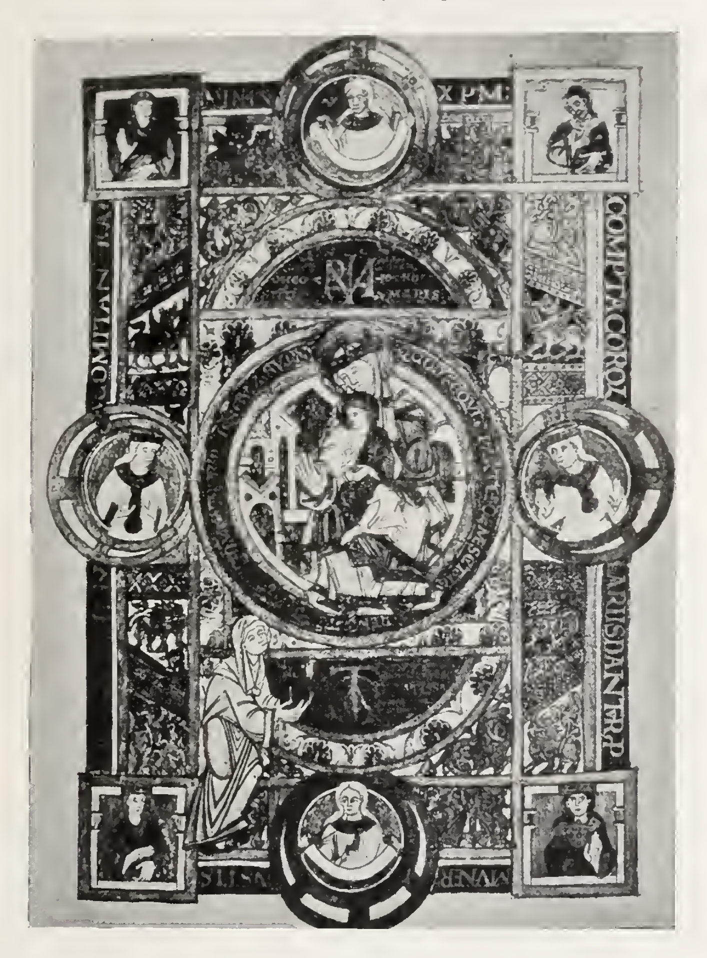


Fig. 269. Aus dem Evangeliar der Äbtissin Uta von Niedermünster.
(Nach Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei des 10. u. 11. Jahrh., Leipzig, Hiersemann.)

Perikopenbuche des Salzburger Benediktinerstiftes St. Peter, dessen Stil und Technik ganz der Regensburger Schule entsprechen; die Inkarnatbehandlung ist dem Sakramentar Heinrichs II. verwandt, die technische Ausführung der Gewandung streift schon an das St. Emmeramer Evangeliar Heinrichs IV. im Dome zu Krakau, das um 1090 in Regensburg entstand. Letzteres zeigt offenkundig ein Aussetzen der künstlerischen Tradition, das sich naturgemäß mit dem Nachlassen der künstlerischen Produktion verband. Der Umschwung im Geistesleben des 11. Jahrhunderts übte auch auf Regensburg, wo klassische Studien beliebt waren und westdeutsche Kunst die Buchmalerei stark beeinflußt hatte, entscheidende Rückwirkung. Die ihm während des 11. Jahrhunderts zugefallene Führung ging im 12. an Salzburg über, das gleich Regensburg, aber in selbständiger Weise sein Schönheitsideal durch bewußtes Verwerten byzantinischer Typen zu ver-



Fig. 270. Aus dem Münchener Perikopenbuche. (Nach Swarzenski, Die Regensb. Buchmalerei d. 10. u. 11. Jahrh., Leipzig, Hiersemann.)

Fig. 271. Steinigung des Stephanus im Salzburger Perikopenbuche Meister Bertolts. (Nach Swarzenski, Die Regensb. Buchmalerei d. 10. u. 11. Jahrh., Leipzig, Hiersemann.)

wirklichen suchte. Hier wurde größtenteils im Federzeichnungsstil das gleichfalls von mehreren Händen hergestellte Antiphonar im Salzburger Peterskloster ausgeführt, reich an neuen Einzelheiten, kräftig in der Empfindung, lebendig in bezeichnender Bewegung.

Hinter der Schreibstube von St. Emmeram wollten andere Klöster nicht zurückbleiben, so daß für die Geschichte der Glasmalerei wichtige Tegernsee, dessen Abt Ellinger (1017 bis 1040) mehrere Bilderhandschriften (zwei in München) schmückte. Niederaltaich und Freising unterstützten die Bildung eines von westdeutscher Kunst beeinflußten bayerischen Provinzialstiles, dem sich auch das bekannte Wyschehrader Evangelistar in Prag und der Codex aureus Pultoviensis im Czartoryski-Museum zu Krakau anschlossen. Wie in den meisten dieser Miniaturwerke und in einzelnen Elfenbeintafeln, als Einband für die ersteren benutzt, so lebt auch in der goldenen Altartafel, welche Kaiser Heinrich II. dem Baseler Münster geschenkt hat, jetzt im Musée Cluny in Paris bewahrt, die gute Schule nach. Sie diente als Altarvorsatz und zeigt in fünf zierlichen Arkaden Christus mit den drei Erzengeln und dem heiligen Benediktus (Fig. 272). Die Figuren sind über einem Holzkern aus Goldblech getrieben, die Ornamente, leicht gewundene Ranken, zwischen welchen Tiere laufen, wurden mit einem Stempel herausgeschlagen.

Einen anderen neuen Mittelpunkt eifriger Kunstpflege bietet Hildesheim. Seit Bernward, aus einem edlen sächsischen Geschlecht entsprossen, ein länder- und sachkundiger Mann, den Bischofssitz bestiegen hatte (993—1022), regte sich in den Werkstätten und auf den Baugründen ein kräftiges Leben. Der Bischof ging mit Rat und gutem Beispiel voran. Über die Richtung



Fig. 272. Das goldene Antependium; Geschenk Kaiser Heinrichs II. an das Münster in Basel.

seines Geistes belehrt uns am besten die sogenannte Bernwardssäule (1022), ursprünglich vielleicht der Träger einer Osterkerze. Sie ist sichtlich der Trajanssäule in Rom, dessen Kunstschätze Bernward aus eigener Anschauung kannte, nachgebildet und zeigt wie diese ein spiralförmiges Reliefband; auf demselben ziehen sich ununterbrochen vom Fuße bis zum (verlorenen) Kapitell biblische Szenen empor. Aber nur die Absicht, nicht die Ausführung erinnert an die Antike. Noch deutlicher wird das technische und formale Ungenügen des Künstlers an der Bronzetür (1015) am Dome offenbar, welche in acht Reliefs auf jedem Flügel die Erschaffung

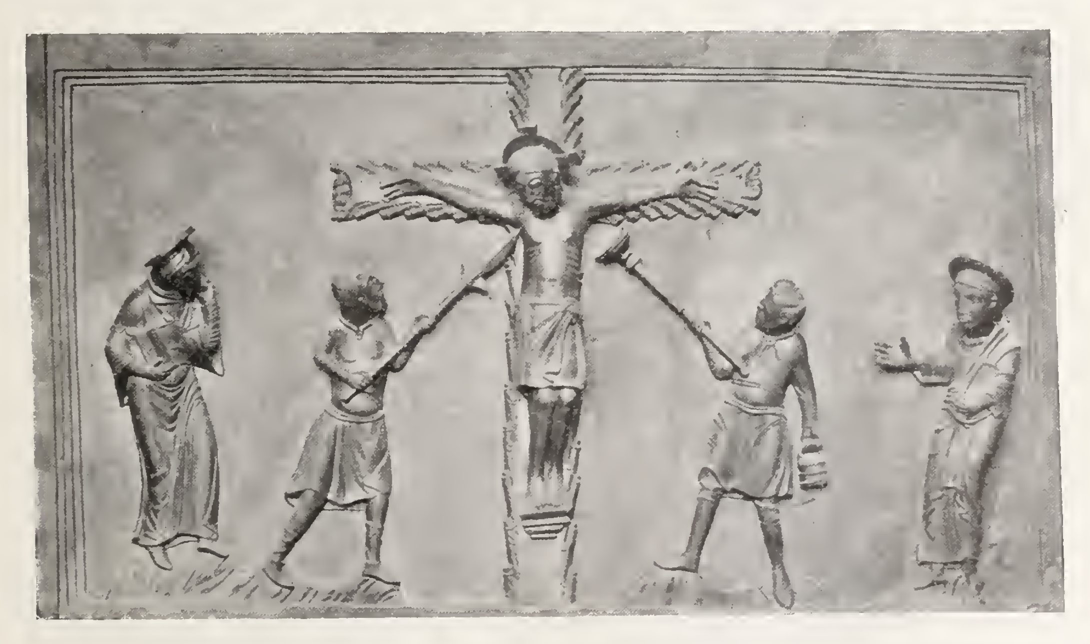
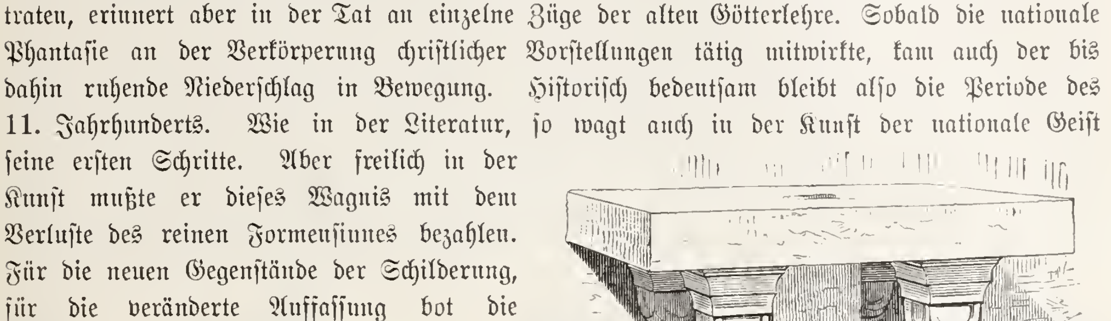


Fig. 273. Teil der Domtür zu Hildesheim.

des Menschen bis zu Kains Brudermord sowie die Jugend- und Leidensgeschichte Christi schildert (Fig. 273). Die zwischen die Kindheit und die Passion Christi fallenden Ereignisse waren an der Bernwardssäule dargestellt. An dieser erscheinen die Reliefgestalten noch gleichmäßig stark herausgearbeitet, plump gebaut, unrichtig in den Maßverhältnissen, aber doch mit plastischem Sinne entworfen. Die Reliefs an der Bronzetüre dagegen zeigen den Künstler des letzteren völlig bar. Die einzelnen Gestalten verlieren sich auf dem öden Raume; während der Unterkörper ganz flach gehalten ist, treten Oberkörper und Kopf beinahe völlig rund heraus. Offenbar hat diese auch sonst in der sächsischen Plastik häufig wiederkehrende Sitte, den Kopf in stärkerem Relief als den Rumpf zu bilden, ihre Ursache in dem Streben nach größerer Deutlichkeit. Weist die Bernwardssäule auf eine allerdings nur äußerliche Kenntnis antiker Kunstwerke hin, worin sie übrigens nicht vereinzelt im 11. Jahrhundert steht, so deuten die Miniaturen, welche in der Hildesheimer Schreiberschule geschaffen wurden, den doch nicht ganz erstorbenen Einfluß der karolingischen Kunst an. In dem Evangeliar (1011) und in dem Sakramentar (1014) Bernwards zu Hildesheim verarbeitete der Diakon Guntbald die Einflüsse zweier Schulen, im Dekorativen an die Regensburger, in der Formensprache der mehr selbständigen Gestalten an die Fuldaer sich anschließend. Einem italienischen Muster wieder ist der musivische Fußboden im Hildesheimer Dome (erst längere Zeit nach Bernwards Tode hergestellt) nachgebildet. Doch fehlten die Mittel, um, wie in Italien, Frankreich und in der Krypta der Gereonskirche zu K ö l n (aus der Mitte des 11. Jahrhunderts), die musivischen Bilder mit Hilfe von Steinstiften zu bilden. Man half sich, indem man in den Gipsboden mit einem scharfen Instrumente die Umrisse schnitt und die vertieften Linien sodann mit einer farbigen Masse ausfüllte. Der Eindruck gleicht jenem der italienischen Mosaikboden, mit welchen auch die Gegenstände der Darstellung (unter anderem allegorische Figuren) übereinstimmen.

Die Hildesheimer Künstler, welche Bischof Bernward und seine Nachfolger in rege Tätigkeit setzten, holten nicht allein von älteren und fremden Kunstweisen Muster und Anregungen, sondern begannen auch bereits den neu auftauchenden Anschauungen zu huldigen. Der Schmuck der beiden Leuchter z. B., welche auf Bernwards Geheiß in einer neuen Metallmischung gegossen wurden (Fig. 274), insbesondere die auf Tieren sitzenden nackten Gestalten am Leuchterfuße, können nicht mehr aus älteren künstlerischen Überlieferungen erklärt werden, sondern finden ihre Deutung in den kirchlichen Vorstellungen, welche erst seit dem 11. Jahrhundert herrschen. Unter dem Einflusse der strengen Cluniazenser-Richtung vollzieht sich eine Wandlung in den Gegenständen der Darstellung. Nicht mehr die Bibel allein, auch die theologischen Schriften, die oft spitzfindige, immer zu einem düsterernsten, freudelosen Leben mahnende Auslegung der biblischen Lehren bieten den Künstlern den Stoff zu ihren Schilderungen. Der kirchliche Charakter der Kunst empfängt gegen früher eine mächtige Steigerung; die Predigt, die religiösen Dichtungen werden eine wichtige Bilderquelle. Mit dieser von der Kirche bedingten oder doch begünstigten Richtung verknüpft sich ein anderer Zug. In den ersten Jahrhunderten nach der Bekehrung standen sich die christliche Lehre und die noch heidnisch empfindende Volksseele feindselig gegenüber. Nur langsam konnte das äußerliche Verhältnis in ein wahrhaft inneres verwandelt werden. Das Christentum drang in die Tiefe des Volksgeistes, beherrschte ihn, verband sich aber zugleich mit den im Hintergrunde noch immer lauschenden alten Stimmungen und Empfindungen. Wurde anfangs das Germanentum christianisiert, so kann man jetzt gewissermaßen von einer Germanisierung des Christentums sprechen. Vorstellungen, welche der Lehre und dem Volkstume gemeinschaftlich waren, traten in den Vordergrund und bestimmten die religiöse Anschauung. Nun traf es sich, daß die Kirche das Trübernste, Kampfreiche besonders stark betonte, Elemente, welche auch in dem alten, von der hellenischen hellen Freudigkeit weit ent-



fernten Götterglauben sich bargen. Die Einigung vollzog sich auf natürlichem Wege. Daraus erklärt sich, daß so manche Schilderungen aus der Zeit von 1050—1150 den Irrtum weckten, als ob sie altnordische Mythen versinnlichten. Die mythischen Gestalten lebten nicht mehr; die Färbung der christlichen Vorstellungen, insbesondere jener, in welchen dämonische Gewalten auftraten, erinnert aber in der Tat an einzelne Züge der alten Götterlehre. Sobald die nationale Phantasie an der Verkörperung christlicher Vorstellungen tätig mitwirkte, kam auch der bis dahin ruhende Niederschlag in Bewegung. Historisch bedeutsam bleibt also die Periode des 11. Jahrhunderts. Wie in der Literatur, so wagt auch in der Kunst der nationale Geist seine ersten Schritte. Aber freilich in der Kunst mußte er dieses Wagnis mit dem Verluste des reinen Formensinnes bezahlen. Für die neuen Gegenstände der Schilderung, für die veränderte Auffassung bot die

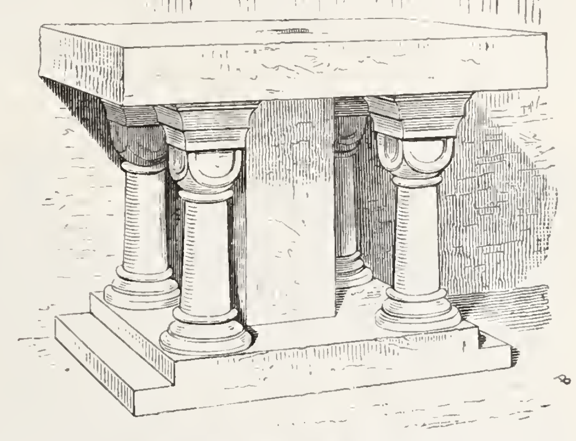


Fig. 275. Frühromanischer Altar im Dom zu Regensburg.



Fig. 274. Bernwardsleuchter. Hildesheim, Magdalenenkirche.

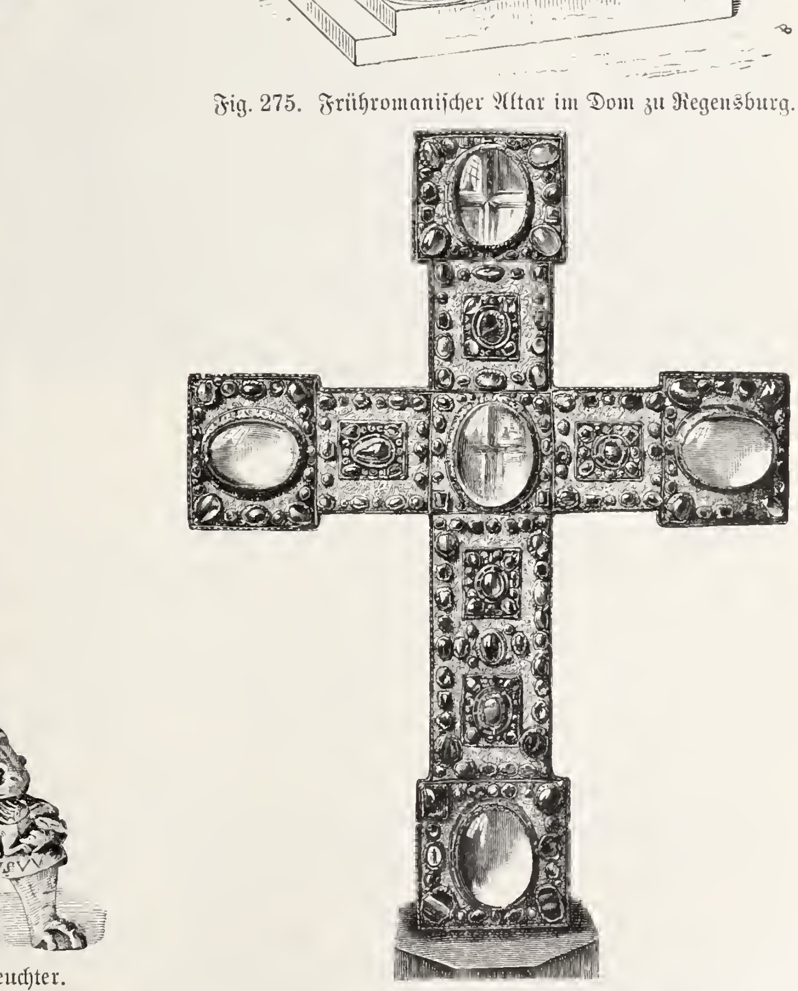


Fig. 276. Bernwardskreuz. Hildesheim, Magdalenenkirche.

Tradition nur wenige Vorbilder; vollends gelähmt wurde der wohltätige mittelbare Einfluß der Antike. Das von dieser empfangene Erbe war ohnehin nahezu aufgebraucht, aber noch nicht durch den Erwerb eines frischen Blickes für die Natur ersetzt. Das Verständnis der Natur, die Fähigkeit, ihre Formen treu und lebendig wiederzugeben, wird nur durch lange Schulung erworben. Gerade daran fehlt es im 11. Jahrhundert. Die einzelnen Pflegestätten der Kunst wechseln rasch; kaum über die Anfänge der Entwickelung herausgewachsen, müssen sie gewöhnlich anderen weichen. Der örtliche Bedarf hatte sie in das Leben gerufen; war dieser gedeckt, so sanken sie wieder in das Dunkel zurück. Dadurch erlahmt nicht nur der Formensinn, sondern auch die technische Geschicklichkeit. Diese zu heben erscheint als die nächste Aufgabe. Wie wichtig sie den Männern des 11. Jahrhunderts dünkte, welchen Wert man auf die technischen Vorgänge legte, beweisen die vielen Sammlungen technischer

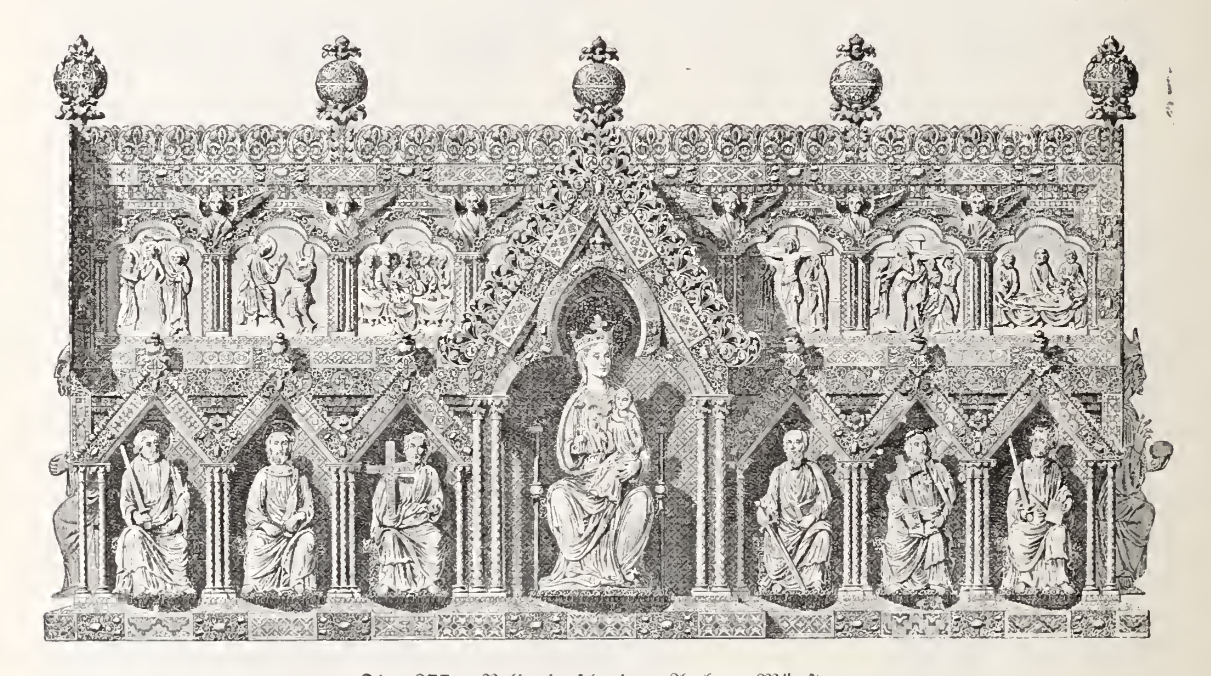


Fig. 277. Reliquienschrein. Aachen, Münster.

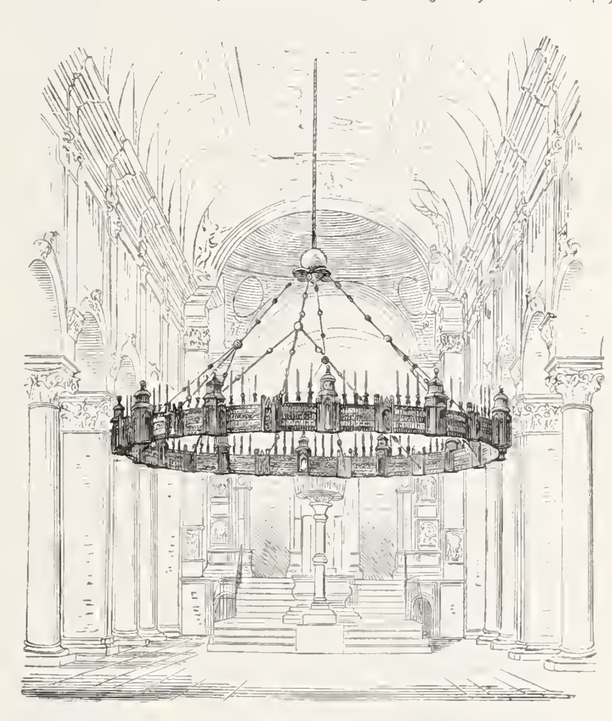
Rezepte (die berühmteste Sammlung ist die wahrscheinlich am Schlusse des 11. Jahrhunderts in Deutschland geschriebene „diversarum artium schedula" des Theophilus) und die zahlreichen ruhmredigen Inschriften auf Kunstwerken, wenn technische Fortschritte oder Erfindungen verzeichnet werden durften. Das Kunsthandwerk hebt sich auch rascher als die monumentale Kunst. Während die letztere das Bild der Dürftigkeit, oft sogar der Roheit vor unseren Augen aufrollt, entlocken gleichzeitige Leistungen des Kunsthandwerkes viel günstigere Urteile. Dieses folgt nicht der Kunst, sondern führt sie. Der Goldschmied war der erste tüchtigere Bildhauer, der Weber und Sticker vertrat den Maler.

Der gesteigerte kirchliche Sinn des 11. Jahrhunderts prägt sich zunächst in der engeren Anlehnung der Kunst an die kirchlichen Lehren aus; er offenbart sich ferner darin, daß auch das Kunsthandwerk seine besten Kräfte der Kirche weihte. Das Kirchengeräte empfing den reichsten Schmuck durch die Hände der verschiedenen Handwerker. Obenan stand der Goldschmied. Er bekleidete die Vorderseite des einfachen Altartisches (Fig. 275) mit einer Vorsatztafel (Antependium), welche sich ihrer Kostbarkeit wegen allerdings nur äußerst selten erhalten hat und frühzeitig durch bemalte Holztafeln (Soest) ersetzt wurde. Aus seinen Händen gingen auch die

Kreuze hervor, welche auf dem Altare standen oder bei feierlichen Gelegenheiten dem Klerus vorgetragen wurden. Edelsteine, Kristalle, Perlen, auch zuweilen aus alter Zeit gerettete Gemmen zieren die Arme des Kreuzes, deren Enden durch größere Vierecke betont wurden (Fig. 276). Den Goldschmieden danken wir auch die Reliquienschreine, welche häufig über den Altären aufgestellt wurden (Fig. 277). Sie haben gewöhnlich die Form einer länglichen Lade mit einem Giebeldeckel. An ihnen vor allem versuchten die Goldschmiede ihre Künste zu erproben. Diese aber waren gar mannigfacher Art. Der Goldschmied des tieferen Mittelalters verstand sich nicht allein auf getriebene Arbeit, auf den Metallguß und das Fassen von Edelsteinen; er kannte auch die Filigranarbeit, er gravierte Figuren und Ornamente und füllte die vertieften Linien mit schwarzem Schmelze (Niello) aus und übte die Emailmalerei. Die reiche Anwendung des Emails ist für die frühmittelalterlichen Goldschmiedewerke geradezu charakteristisch




Fig. 278. Romanisches Weihrauchfaß.


Fig. 279. Romanischer Kronleuchter. Hildesheim, Dom.

geworden. Die Kenntnis des Emails war schon den gallischen Stämmen nicht fremd; in Byzanz gehörte die Emailmalerei zu den eifrigst betriebenen, gewinnreichsten Künsten. Die Byzantiner wählten Goldplatten, auf welchen sie die Umrisse der Zeichnung mit dünnen Goldstreifen oder Lamellen auflöteten. Die so gewonnenen Kästchen füllten sie mit bunten Schmelzfarben, welche im Feuer erhärteten. Im Gegensatz zu diesem Zellenemail benutzten die abendländischen Goldschmiede vergoldete Kupferplatten, vertieften die Stellen, welche die Farbe aufnehmen sollten, und schufen so, die alte gallo-römische Technik wieder neu auffrischend, das Grubenemail, welches zu dekorativen Zwecken vollständig genügte. Köln, ferner die lothringische Landschaft und etwas später Limoges im südlichen Frankreich scheinen Hauptsitze der Goldschmiedekunst gewesen zu sein; aus Köln stammen wahrscheinlich auch die prächtigen, in Aachen bewahrten Reliquienschreine (Fig. 277).

Eine genaue stilistische Untersuchung würde lehren, daß die von den Goldschmieden geübte Technik des Treibens auf die in der mittelalterlichen Skulptur herrschende Modellierung der

Gestalten nicht geringen Einfluß übte. So müssen z. B. die großen rundlichen Flächen, die von kleinen Falten umgeben sind, am Unterleibe zahlreicher romanischer Figuren darauf zurückgeführt werden.

Dem Goldschmiede benachbart sind die Rotgießer, die Arbeiter in Erz und Kupfer. Von ihrer Tätigkeit gibt mannigfaches Kirchengeräte anschauliche Kunde. Eine besondere Wichtigkeit nehmen die architektonisch gegliederten, mit reichem figürlichem Schmucke bedachten Weihrauchfässer (Fig. 278) in Anspruch, welche sowohl getrieben wie gegossen wurden, in einzelnen Fällen

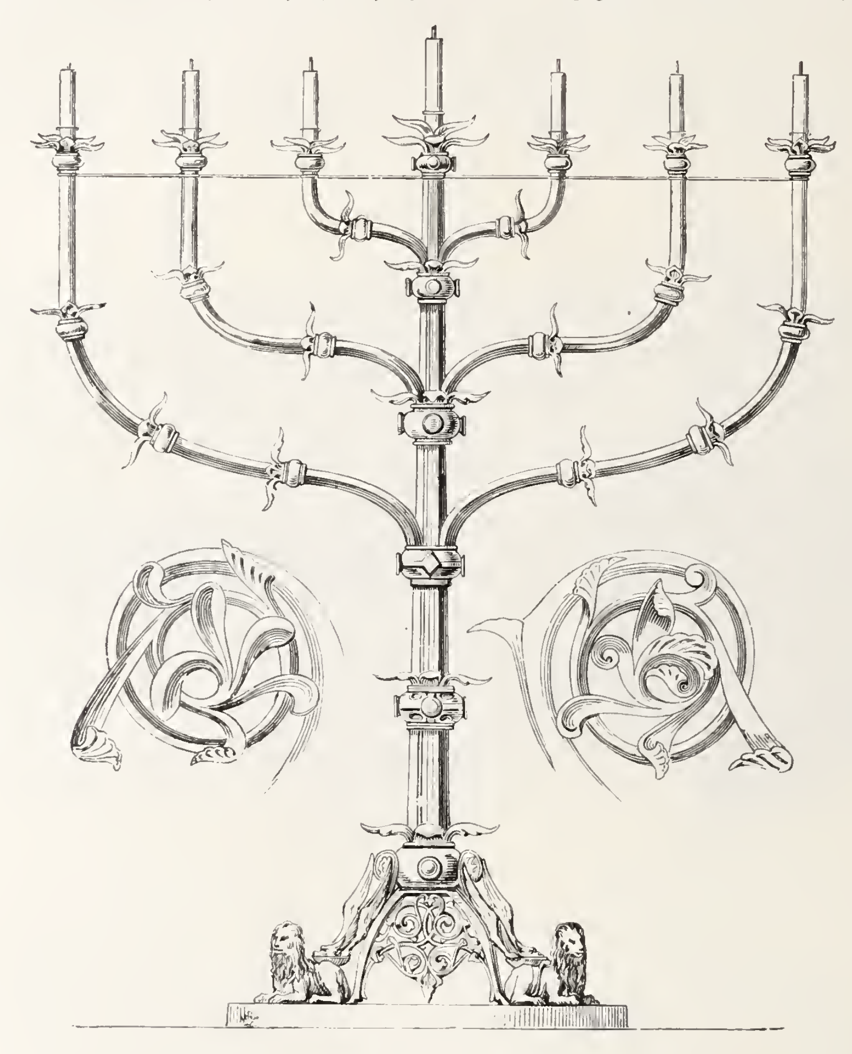


Fig. 280. Siebenarmiger Leuchter. Braunschweig, Dom.

auch aus den Händen der Goldschmiede hervorgingen, sodann die verschiedenen Leuchter. Kronleuchter, deren Reifen und turmartige Laternen als Sinnbilder der Mauern und Türen des himmlischen Jerusalem, der leuchtenden Gottesstadt, galten, hingen von der Decke herab (Hildesheim [Fig. 279], Komburg, Aachen). Große Standleuchter zur Aufnahme der Osterkerzen, siebenarmige Leuchter, jener im Münster zu Essen, aus dem 11., und im Braunschweiger Dome (Fig. 280) aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, waren im Chore, kleinere Leuchter (Fig. 281) auf dem Altare aufgestellt. Die Tierfiguren am Fuße der Leuchter drücken häufig im Anklange an die Antike nur die bewegliche Natur des Gerätes aus; nicht selten müssen sie aber auch

symbolisch gedeutet werden und versinnlichen den Kampf des Lichtes mit der Finsternis und den Sieg des ersteren. Dieses gilt namentlich von den Schlangen, welche Löwen bedrohen, von den Drachenreitern, welche dem Ungetüm die Hand in den Rachen stecken, einer Illustration des Verses (Jesaias 11, 8): „Ein Entwöhneter wird seine Hand stecken in die Höhle des Basilisken" usw. Solche symbolische Bezeichnungen empfangen bald eine abgekürzte und abgeschliffene Form, bald werden sie aber auch ausführlich mit einer gewissen dramatischen Kraft geschildert. Die berühmtesten Beispiele bieten der leider arg verstümmelte siebenarmige Leuchter in Reims, aus der Kirche St. Remy stammend, und der Leuchterfuß im Prager Dome, welchen

Fig. 281. Romanischer Altarleuchter. Brit. Museum.

die Sage zu einem Beutestücke aus dem Tempel in Jerusalem stempelte, der aber in Wahrheit, wie schon die Gegenstände der Darstellung beweisen, nicht vor 1050 gegossen werden konnte, also dem Schlusse des 11. oder wahrscheinlich erst der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehört.

Neben den Goldschmieden und Rotgießern lieferten die Teppichweber und Teppichsticker den reichsten Kirchenschmuck. Gewebte Teppiche kamen vielfach aus byzantinischen Fabriken, die gestickten wurden regelmäßig von heimischen Händen (Frauen) gearbeitet. Teppiche bedeckten die Wände, umgaben die Pfeiler, verhüllten die Stuhlgerüste, dienten zuweilen auch zum Verschlusse der Fenster. Das berühmteste Beispiel frühromanischer Teppichstickerei ist der 60 m lange, 54 cm hohe Teppich von Bayeux mit der Schilderung des Normannenzuges nach England (Fig. 282). In einem altfranzösischen Gedichte des Baudry de Bourgueil wird ein Teppich

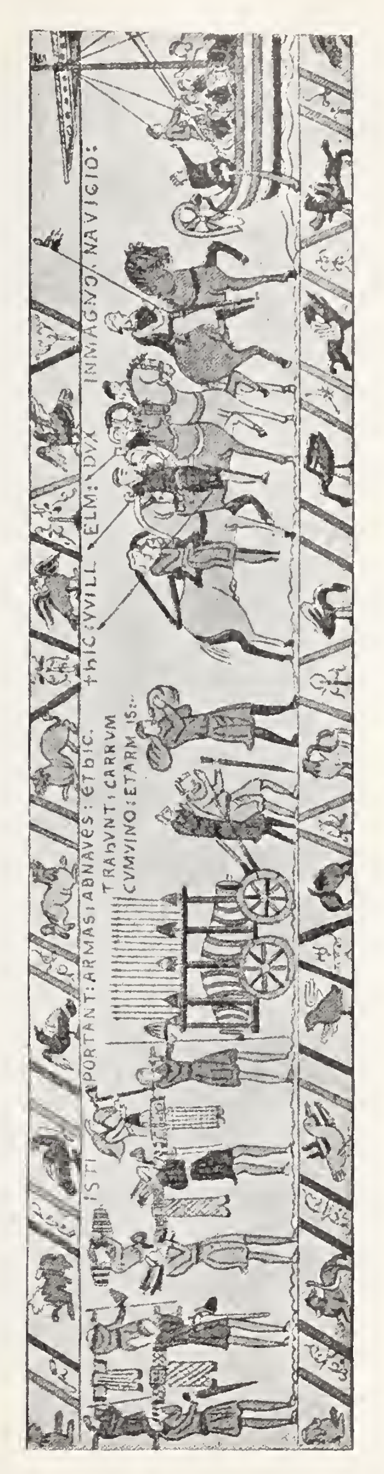


Fig. 282. Vom Teppich zu Bayeux. (Kraus.)



Fig. 283. Ungarischer Krönungsmantel. (Nach Photographie.)

mit gleichen Schilderungen als Zimmerschmuck einer Prinzessin beschrieben, ein Beweis, daß solche historische Darstellungen im 11. Jahrhundert nichts Seltenes waren. So beschenkte Aedelfled, die Witwe des Herzogs Brithnod von Northumberland, die Kirche zu Ely mit einem Vorhange,



Fig. 284. Relief des Externsteins im Teutoburgerwald; um 1100.

auf welchen sie die Taten ihres Gatten gestickt hatte. Die Teppiche vertraten die Wandmalerei und übten auch auf die letztere in der fadenartigen Zeichnung der Umrisse sichtlichen Einfluß. Hinter dem Teppiche von Bayeux steht an Bedeutung nicht zurück der ungarische Krönungsmantel (Fig. 283), den Königin Gisela, die Gemahlin Stephans des Heiligen und Schwester Kaiser Heinrichs II., stickte und 1031 der Marienkirche in Stuhlweißenburg schenkte. Überaus wert=

volle Kaseln und Pluvialien zu St. Paul in Kärnten entstammen der altehrwürdigen Benediktinerabtei St. Blasien im Schwarzwalde. Andere sehenswerte Stücke haben sich in Bamberg, Halberstadt, Köln, Regensburg, Canterbury, im Hotel Cluny und an anderen Orten erhalten.

Wandert das Auge von der reichen Welt der Geräte in das Reich der monumentalen Kunst, der mit den architektonischen Werken unmittelbar verbundenen Plastik und Malerei, so stößt es zunächst auf eine peinliche Leere. Man kann nicht behaupten, daß diese durch den tatsächlichen großen Mangel an erhaltenen Werken verschuldet werde, daß Zeit und Menschen sich besonders arg an den Schöpfungen des 11. Jahrhunderts vergriffen hätten. Diese boten nur geringen Stoff zur Zerstörung. Die konstruktiven Aufgaben, die technischen Schwierigkeiten nahmen die Kraft und die Aufmerksamkeit der Künstler so sehr in Anspruch, daß der plastische und malerische Schmuck der Kirchen darüber vollständig zurücktreten mußte. Wie langsam sich der Formensinn entwickelte, erhellt am deutlichsten aus den Werken, welche im westlichen Deutschland, also auf älterem Kulturboden, am Anfange des 12. Jahrhunderts entstanden. Bei dem Relief an den Externsteinen (ungefähr 1100) bei Horn im Lippeschen, einer aus dem lebendigen Felsen herausgehauenen großen Darstellung, erklärt vielleicht die materielle Schwierigkeit der Arbeit die ungelenken Bewegungen und plumpen Gestalten. Christus wird von Joseph von Arimathia und Nikodemus vom Kreuze abgenommen. Maria hilft den sinkenden Körper stützen, wobei Johannes trauernd zur Seite steht. Über dem Kreuze, neben welchem die Personifikationen von Sonne und Mond angeordnet sind, erscheint Christus im Brustbilde noch einmal mit der Siegesfahne (die Figur wird auch als Gottvater erklärt); zu Füßen des Kreuzes kniet das erste Elternpaar, von einem Drachen umwunden (Fig. 284). So vereinigte das Relief den Sündenfall, den Tod und den Triumph Christi in einem Bilde. Ein anderes Skulpturwerk, dessen Entstehung noch der Mitte des 11. Jahrhunderts zugerechnet werden muß, die holzgeschnitzte Türe an St. Maria im Kapitol in Köln, beweist nicht minder, wie sehr noch die Ausbildung des eigentlichen plastischen Sinnes gegen die ornamentale Kunst zurückgeblieben ist. Während die Einrahmung der vierundzwanzig Felder mit geflochtenen Bändern und ornamentierten Nagelknäufen an die Bronzetechnik gemahnt und ein gutes Handgeschick bekundet, verraten die vierundzwanzig Szenen aus dem Leben Christi, in stärkstem Relief ausgearbeitet, noch primitive Unbeholfenheit. Ähnliches gilt von den bronzenen Grabplatten in Merseburg und Magdeburg; doch bewahrte die letztere Werkstätte einen großen Ruf, so daß selbst aus entfernten Gegenden (Gnesen, Nowgorod) hier Erztüren bestellt wurden. Im südlichen Deutschland hinderten schon der phantastische Zug, welcher an den Portalreliefs von St. Jakob in Regensburg, beim Riesentore des Wiener Stephansdomes oder an der Säule der Freisinger Domkrypta durchbricht, und die Vorliebe für die Gestalten einer Dämmerwelt die freie Entfaltung des Formensinnes. Bis tief in das 12. Jahrhundert macht sich hier auf Kosten der künstlerischen Anlage und Durchführung das Streben geltend, durch Bilder eindringlich zu belehren und die Schrecken der Sündhaftigkeit grell auszumalen. So wurde der merkwürdige Schmuck des Regensburger Jakobsportales eine in die Sprache der Steine übertragene künstlerische Behandlung des Hohenliedkommentars des Honorius Augustodunensis. Die Bronzetüre am Dome zu Augsburg, wahrscheinlich aus den Resten zweier Türen zusammengesetzt, hebt sich vorteilhaft von ihrer Umgebung ab. Zwar herrscht auch hier der lehrhafte Zug vor. Szenen aus der Schöpfungsgeschichte (Fig. 285 links), Gestalten des alten Testamentes, Parabeln, wie z. B. jene von den Vögeln, die nicht säen und sammeln und doch genährt werden (Fig. 285 rechts), Löwen, Zentauren, scheinbar ganz auseinanderfallende Bilder, wurden durch eine tiefere allegorische Deutung und ihre Beziehung auf die Kirche miteinander verknüpft. Auch die Bronzetechnik erscheint wenig entwickelt. Die einzelnen Platten wurden mittels eherner Bänder auf einer Holzunterlage

befestigt. Man wird mehr an die Arbeit eines Goldschmiedes als an die Schöpfung einer Gußhütte erinnert. Aber der Faltenwurf, die Zeichnung des Nackten, die Maßverhältnisse lassen noch eine gute künstlerische Tradition durchschimmern, welcher Nachklänge der Antike ebenso geläufig sind als neue der Natur abgelauschte Motive voll frischen Lebens. Offenbar ist dieses Werk in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts in Augsburg selbst entstanden, blieb aber ohne Nachfolge.

Erst nach der Mitte des 12. Jahrhunderts ist das technische Vermögen genug erstarkt, der Kunstsinn hinreichend geübt und geschult, auch der Inhalt der Darstellungen soweit abgeklärt, daß nun den Schöpfungen der Künstler ein tieferes Leben eingehaucht, auf die Richtigkeit und Schönheit der Formen das Augenmerk gerichtet werden kann. Überall, in Frankreich





Fig. 285. Von der Domtür zu Augsburg.

so gut wie in Deutschland und England, und auf allen Gebieten der Kunst geht es seitdem rasch vorwärts. Die Wendung, welche die Architektur kurz vor dem Eintritt der Gotik genommen hat, die Entfaltung dekorativer Pracht, die Vorliebe für große geschmückte Portale, die feine plastische Durchbildung der Einzelglieder helfen wesentlich den Fortschritt auch auf die benachbarten Künste übertragen. Die Linie in der Entwickelung der Malerei und Skulptur hält ihre aufsteigende Richtung beinahe ein Jahrhundert (1150—1250) inne. Obschon in dieselbe Zeit die Einführung des gotischen Baustiles fällt, so darf man doch nicht den Aufschwung der bildenden Künste als eine Folge des neuen Baustiles auffassen und daraus erklären. Die gotischen Bauformen mußten sich eingebürgert haben, ehe sie ihren Einfluß auf Maler und Bildhauer üben konnten. Das geschah erst nach der Mitte des 13. Jahrhunderts. Seitdem wird auch die Einwirkung des gotischen Stiles in der Plastik und Malerei, nicht immer zu ihrem Vorteile, deutlich wahrgenommen. Die Blüte der Malerei und Plastik in der spät=

romanischen Periode steht vielmehr im Zusammenhange mit dem wunderbaren Aufschwunge des allgemeinen Kulturlebens am Schlusse des 12. Jahrhunderts. Die alte ritterliche Gesellschaft, die der fröhlichen Minne huldigte, an Kaiser und Reich glaubte, zeigte sich, ehe sie von der städtisch=bürgerlichen Kulturmacht abgelöst wurde, in ihrem vollsten Glanze. Es war eine bildungssatte Zeit, welche den fröhlichen Natursinn ausgereift besaß und von dem Hauche der



Fig. 286. Die Verkündigung. Aus dem Bruchsaler Evangelistar in Karlsruhe.

Antike leise berührt wurde. Wenn man das Bild der Verkündigung aus dem Bruchsaler Evangelistar (Fig. 286) oder das die gleichen künstlerischen Absichten vertretende Evangelistar aus dem Kloster St. Peter im Schwarzwald (beide in Karlsruhe) mit älteren Miniaturen vergleicht, so überraschen die Natürlichkeit der Bewegungen und die viel größere Freiheit der Zeichnung.

Die Wandmalerei und die Steinskulptur erfreuen sich gleichmäßigen Aufschwunges. Um die Mitte des 11. Jahrhunderts entstanden unter dem Einflusse der im Kloster Reichenau geltenden Anschauungen, die auch nach St. Gallen hinübergriffen, die Wandgemälde der Sylvesterkapelle zu Goldbach am Bodensee, der Michaelskirche zu Burgfelden bei Balingen und der

Basilika in Reichenau-Niederzell. Die Burgfeldener Bilder bieten eine an die Parabel vom Samariter erinnernde Darstellung eines Überfalles, die man auf die 1061 erwähnte Ermordung zweier Zollernschen Edlen zu beziehen und als ein historisches Gemälde zu deuten versuchte, und das Weltgericht. Letzteres bezeichnet gegenüber dem um ein halbes Jahrhundert älteren Weltgerichte in Reichenau-Oberzell einen Fortschritt ins Dramatische und National-Germanische



Fig. 287. Wandmalerei aus der Apsis in Nideggen.

und lenkt schon zur Auffassung der späteren Weltgerichtsdarstellungen ein. Im Zusammenhange mit den früher erwähnten Schöpfungen Reichenauer Buchmalerei bestätigen diese Denkmäler der monumentalen Malerei die Tatsache, daß die Reichenau vom 10. Jahrhunderte an auf beiden Gebieten eine führende Rolle einnahm und ein einflußreicher Ausgangspunkt ottonischer Kunst war. Gerade an ihren Werken läßt sich die innere Entwickelung, die allmähliche Zersetzung und Auflösung einer großen, den Abschluß der altchristlich-römischen Kunst diesseits der Alpen



Fig. 288. Gewölbekappe der Unterkirche in Schwarzrheindorf.

bildenden Kunstschule näher beobachten. Die Beziehungen der Abteien Reichenau und Monte Cassino vermittelten den Anschluß an die lateinische Richtung der mittelitalienischen Kunst und befähigten zu Kunstschöpfungen, deren Wert die gleichzeitigen Werke einer rein deutschen Kunst erheblich überragt. Auch weiter rheinabwärts bis nach Nideggen (Fig. 287) und Knechtsteden findet die Wandmalerei, der Natur der Anwohner, dem zur malerischen Dekoration einladenden Wesen der Architektur entsprechend, eine heimische Stätte. Die Deckenbilder im Kapitelsaale zu Brauweiler bei Köln und die Wand- und Deckengemälde in der Unterkirche zu Schwarzrheindorf (s. Fig. 179) sind nahezu gleichzeitig, die letzteren unstreitig in den Jahren 1151—1156 entstanden. Auch hier stand dem Künstler ein Kirchenmann belehrend zur Seite. Diesem und nicht dem Maler gehört die Erfindung des Bilderkreises an. Er unterwies in Brauweiler den Künstler, welche Märtyrerszenen oder Taten der alttestamentlichen Helden er darzustellen habe, um nach dem elften Kapitel des Hebräerbriefes die Kraft des seligmachenden Glaubens durch anschauliche Beispiele zu versinnlichen. Er deutete ihm die Visionen Ezechiels von der Zerstörung des Tempels, dem Strafgerichte Gottes und dem Aufbaue des neuen Jerusalem, welche an den Gewölben in Schwarzrheindorf verkörpert werden sollten. Aber der Anteil der Künstler ist doch gegen früher bedeutend gewachsen. Ihre Schöpfung bleiben in Brauweiler die lebhaft bewegten, in ihrer Tätigkeit vollkommen verständlichen Gestalten der Märtyrer und ihrer Peiniger. Und wenn auch hier und in Schwarzrheindorf der Raumsinn noch wenig entwickelt erscheint, die Figuren und Gruppen nicht auf einem gemeinsamen Plane sich bewegen, so offenbart doch die Zeichnung der Figuren das Streben nach Naturwahrheit. Die Gestalten sind in

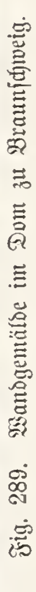


Fig. 289. Wandgemälde im Dom zu Braunschweig.

den Umrissen und allgemeinen Maßverhältnissen richtig wiedergegeben; sie sind nackt entworfen, und dann erst die Gewänder darüber gemalt. Dies gilt namentlich von den Bildern in den Halbkuppeln zu Schwarzrheindorf, welche die Verklärung und Kreuzigung Christi, die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel und (in der Apsis) den thronenden Christus im Kreise der

Apostel und Evangelisten darstellen. Hier (Fig. 288) ist selbst die Gruppierung besser gelungen. Offenbar gestatteten die wiederholt behandelten volkstümlichen Gegenstände dem Maler eine größere Freiheit und gaben ihm einen bequemeren Anlaß, seine Kenntnis der Formen zu zeigen. Die westfälischen Wandgemälde zu Soest (Patroklusmünster, Nikolaikapelle) und zu Methler bei Dortmund bieten ähnliche Züge. Im Dome zu Münster wird schon im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts die Unterwerfung der Friesen, welche dem Dompatrone Paulus ihre Gaben darbringen, also ein Zeitereignis, zum Gegenstande der künstlerischen Behandlung gewählt. Eine



Fig. 290. Von den Wandgemälden im Dome zu Gurk in Kärnten.

wesentliche Steigerung der selbständigen künstlerischen Kraft gewahren wir in den Wandgemälden des Braunschweiger Domes aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts (Fig. 289). Von dem umfassenden Bilderschmucke ist allerdings viel zerstört worden, und das Erhaltene hat, wie so häufig, durch moderne Restauration eine arge Entstellung erduldet. Immerhin blieb genug übrig, um sowohl den Plan, welcher dem ganzen Bilderkreise zugrunde liegt — eine Geschichte des Erlösungswerkes —, zu entdecken, wie das Streben des Malers nach natürlicher und anschaulicher Schilderung, nach lebendiger Erzählung zu erkennen. In den Szenen aus dem Leben des Täufers, an der Chorwand in mehreren Streifen übereinander gemalt, sind z. B. bei der Geburt die Frauen eifrig mit der Wöchnerin und dem Kinde beschäftigt, bei der Taufe der

Juden durch Johannes die nackten Leiber im Wasser sichtbar, bei dem Gastmahl des Herodes Fiedler und Gaukler bemüht, die Tischgenossen durch ihre Künste zu ergötzen. Ein Zug frischer Gegenwärtigkeit ist in die Darstellung gekommen. Einzelne Gegenstände verhalten sich allerdings gegen eine freiere Behandlung spröde, wie die Wurzel Jesse, ein beliebter Gegenstand für Deckenbilder, den wir außer in Braunschweig auch in der um 1186 entstandenen Prachtdecke der Michaelskirche in Hildesheim (vgl. Fig. 157), in Peterborough, St. Albans, in



Fig. 291. Wandgemälde zu Altbunzlau in Böhmen. (Památky arch.)

England und anderwärts antreffen. Aber auch typische Bilder werden jetzt durch einen wärmeren Künstlerhauch belebt. In der Neuwerkkirche in Goslar, im Dom zu Gurk in Kärnten, dessen großartige Wandbilder dem 13. Jahrhunderte angehören (Fig. 290), wird die thronende Madonna nach alter Sitte geschildert. Wie dort das Christkind die Hand lebhafter zum Segen erhebt, von der Madonna zärtlich gestützt, wie hier das Kind sich an die Mutter anschmiegt und von ihr gestreichelt wird, zeigt das eifrige Bemühen der Maler, auch das Auge der Beschauer zu erfreuen, die Bilder aus dem Banne der bloßen Lehrhaftigkeit zu befreien. Die allgemeine Verbreitung dieses Strebens beweist, daß es der Stimmung des Zeitalters entspricht, bereits feste Wurzeln in dem lebensfroh gewordenen Volkstume besitzt. Das Künstlerbewußtsein und

der Künstlerstolz sind erwacht. Daher tauchen Künstlernamen jetzt häufiger auf, und selbst rühmende Künstlerinschriften werden, wie gleichzeitig in Italien, den Werken (z. B. in Goslar) beigefügt. Eine unbestreitbare Bekanntschaft mit Vorbildern altchristlicher Kunst klingt in den Heiligendarstellungen (11. Jahrhundert) auf dem Nonnenberge in Salzburg und in den heiligen drei Königen des Läuthauses im oberösterreichischen Kloster Lambach nach. Letztere zählen wie die Gemälde in Hocheppan oder Tramin dem vorgeschrittenen 12. Jahrhunderte zu. Sehr achtbare Leistungen bieten auch die vor kurzem bloßgelegten Wandmalereireste (Fig. 291) aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts in Altbunzlau. Die ernste Ruhe und Würde der Ausmalung eines Kirchenchors aus guter romanischer Zeit veranschaulicht vortrefflich die St. Gilgenkirche zu Klein-Komburg, während sich in den Chorgemälden des Kirchleins zu Kentheim im Nagoldtale schon der Übergang zu Neuem vorbereitet. In der Nähe von Regensburg, dessen Domkreuzgang (Allerheiligenkapelle) und Obermünsterkirche noch einen Teil der Ausschmückung aus dem 12. Jahrhunderte besitzen, ist die alte Klosterkirche zu Prüfening mit einem neu entdeckten Schatze reich und ansprechend verteilter Wandmalerei ausgestattet. Unter Zugrundelegung der Antiphon zum Benediktus des Festes Allerheiligen ist hier gleichsam „Allerheiligen“ bildlich zur Darstellung gebracht. In letzterer überraschen die vorzügliche Individualisierung und große Abwechselung der Haltung und Gewandung ebenso wie die reiche Ornamentik. Die Braut des hohen Liedes als Symbol der triumphierenden Kirche, als Repräsentantin der erlösten, mit Christus vereinigten Menschheit ist durch heiligen Ernst und hohe Würde ausgezeichnet.


Fig. 292. Von der Kanzel zu Wechselburg.

Wie die Malerei, so erreicht auch die **plastische Kunst** um die Wende des 13. Jahrhunderts eine hohe Blüte, und zwar sowohl die Stein- wie die Holzskulptur. Allerorten merkt man den Aufschwung seit der Mitte des 12. Jahrhunderts, in den Rheinlanden und Westfalen wie in Schlesien und Mähren; eine stetige Entwickelung läßt sich nur an der sächsischen Skulptur beobachten. Seitdem auf sächsischem Boden die Künste gepflegt wurden, regte sich die Freude an plastischem Schmucke. Die altsächsischen Kirchen gingen in dieser Hinsicht allen andereren voran. Viel trug zu dieser Vorliebe für plastische Dekoration die Natur des Baustoffes bei, welcher sich bequem mit dem Meißel bearbeiten ließ. Doch muß auch die Sinnesart und Lebensgewohnheit der Bewohner beachtet werden. Holzbau und Holzschnitzerei blieben hier selbst in späteren Zeitaltern heimisch. Reichen Anlaß zur Übung der Hand bot die sächsische Sitte der Einbauten in den Kirchen. Feste Schranken (Liebfrauenkirche in Halberstadt, Michaelskirche in Hildesheim) sperren den Chor seitlich ab, der Lettner (Naumburg) scheidet ihn vom Mittelschiffe. Mit dem Lettner war die steinerne Kanzel verbunden, als Krönung erhob sich auf jenem eine Kreuzigungsgruppe. Dazu traten noch zahlreiche Grabsteine, Statuen an den Pfeilern des Mittelschiffes, Reliefs über den Bogen. Die gleichartigen Gegenstände der Dar-

stellung, ihre häufige Wiederholung lenkten die Künstler naturgemäß darauf hin, auf die formale Durchbildung den größeren Nachdruck zu legen. So entwickelte sich die Plastik still und stetig Menschenalter hindurch, bis sie jene Vollendung erreichte, welche wir an den Schöpfungen aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts bewundern.

In drei Entwickelungsphasen schritt man vom 12. Jahrhundert bis zum vierten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts zu größerer Ausdrucksfähigkeit vor. Entbehrte der größte Teil des 12. Jahrhunderts noch der feineren Formenmodellierung bei schematischer Steifheit in den Bewegungen mit meist nur eingravierten Faltenlinien und ausdruckslosen Köpfen, so neigte man in der zweiten zwischen 1190—1210 ansetzbaren Periode zu stark bewegter Parallelfältelung in der Gewandung, zu tiefer ausgearbeiteten und sich überschneidenden Formen sowie zu ausdrucksvoller scharfer Charakteristik der Köpfe hin. Dieser Fortschritt zu einer natürlicheren Formenauffassung geht auf Anregungen durch Werke byzantinischer Kleinkunst zurück, in welchen man jene Motive und Lösungen fertig fand, mit welchen Skulptur und Malerei größere Lebendigkeit und Naturwahrheit auszudrücken suchte. Zwischen 1225—1235 erreichte man den Höhepunkt stärkster Bewegung mit eckigeren Faltenmotiven und künstlicher Zerknitterung; hier setzten die ersten Einflüsse der neuen französischen Monumentalplastik auf Sachsen ein. Sie zeigen sich in den jetzt zerstreut und planlos benützten Skulpturen des Domchores zu Magdeburg, Überresten eines ehemals geplanten Portales, das ikonographisch wie stilistisch mit dem westlichen Hauptportale von Notre Dame in Paris übereinstimmt.



Fig. 293. Kreuzigungsgruppe in der Schloßkirche zu Wechselburg.

Der ersten Epoche gehören die bronzene Grabtafel des Erzbischofs Friedrich im Magdeburger Dome, die Äbtissinnengräber in Quedlinburg, die Skulpturen vom heiligen Grabe in Gernrode an; der zweiten zählen die Portallunette in St. Godehard zu Hildesheim, die Chorschranken der Hildesheimer Michaelskirche und der Liebfrauenkirche in Halberstadt zu. Die Grabmäler Heinrichs des Löwen in Braunschweig, das Wechselburger Stiftergrab, die Grabmäler Wiprechts von Groitsch in Pegau und einer ungenannten Äbtissin in Quedlinburg repräsentieren gute Schöpfungen des dritten Stiles.

Äußere Umstände, die gesteigerte Macht des Wettiner Fürstenhauses, die Aufdeckung reicher Silberadern im Erzgebirge bewirkten, daß die Kunstpflege sich von Niedersachsen mehr nach dem Südosten verpflanzte. Wechselburg und Freiberg sind plötzlich der wichtigste Schauplatz der plastischen Tätigkeit geworden. Dort ragen die Kanzelskulpturen (Fig. 292) und der (ursprünglich wohl anders angeordnete) Altarbau mit Prophetengestalten und der aus Holz

geschnitzten großen Kreuzigungsgruppe (Fig. 293), hier die goldene Pforte (vgl. Fig. 205), als die bedeutendsten Leistungen hervor. Die Beweise liegen vor, daß in Freiberg und Wechselburg Genossen derselben Schule, in einzelnen Fällen vielleicht die gleichen Hände wirkten. Eine Kreuzigungsgruppe aus Freiberg (jetzt im Dresdener Altertumsverein) erscheint als die unmittelbare Vorstufe der Wechselburger Gruppe. Die Beziehungen der Schule reichen bis nach Halberstadt (Reliefs Christi, der Madonna und der Apostel an den Chorschranken, Kreuzigungsgruppe in der Liebfrauenkirche), ja bis an die Weser (Lettner in Bücken). Oder besaß sie in diesen Landschaften ihren Ausgangspunkt?

Den lichten Gedanken entsprechen in allen diesen Werken lebendige Formen. Die Bilder an der Wechselburger Kanzel stellen den thronenden Christus und die Vorbilder seines Opfertodes im alten Bunde dar. Sie sind in starkem Relief gearbeitet und wie auch die



Fig. 294. Anbetung der heil. drei Könige. Bogenfeld an der goldenen Pforte zu Freiberg.

übrigen Skulpturen durch Vergoldung und Färbung milder gestimmt. An der Kreuzigungsgruppe in Wechselburg wird das Blut Christi von einer zu Füßen des Kreuzes liegenden bärtigen Gestalt (Kirche?) in einem Kelche aufgefangen. Maria und Johannes fußen auf den gekrönten Figuren des Judentumes und Heidentumes. Das Doppelgrabmal des Stifterpaares, des Grafen Dedo († 1190) und seiner Gemahlin Mechthildis, schließt würdigst den Kreis der Wechselburger Skulpturen. Selbst die reiche Komposition der goldenen Pforte, welche den Eingang in das südliche Querschiff des Freiberger Domes bildet, führt uns nicht in entlegene Winkel der Phantasie. Das Bogenfeld (Tympanon) schließt die Anbetung der drei Könige ein (Fig. 294); die kleineren Figuren in den Leibungen der Bogen schildern den jüngsten Tag und das Paradies; in den acht Figuren an den Seitenwänden des Portales, zwischen reichgeschmückten Säulen, begrüßten die Gläubigen die ihnen aus Kirchenliedern wohlbekannten Hochzeitszeugen bei der Vermählung Christi mit der Kirche (vgl. Fig. 205). Der ikonographische Inhalt der goldenen Pforte in Freiberg entspricht dem Dekorationsprogramme, welches allgemein für den Skulpturenschmuck französischer Marienkirchen galt, was zu dem Schlusse berechtigt, daß

nebst den stofflichen Anregungen auch eine Atelierüberlieferung bei der Wahl der Einzelheiten für die Skulpturen der großen Kathedralen bestimmend mitwirkte. Fesselt uns an den Kreuzigungsgruppen das Streben nach tieferem Ausdruck des Schmerzes und in Einzelheiten (Adern der Hände) die schärfere Naturbeobachtung, so wird an der goldenen Pforte das Auge durch den schönen Fluß der Gewänder, die gefällige Rundung der Köpfe, die Sorgfalt der Arbeit erfreut. Hier durchdringen sich byzantinische und französische Einflüsse, welch letztere nur aus zweiter

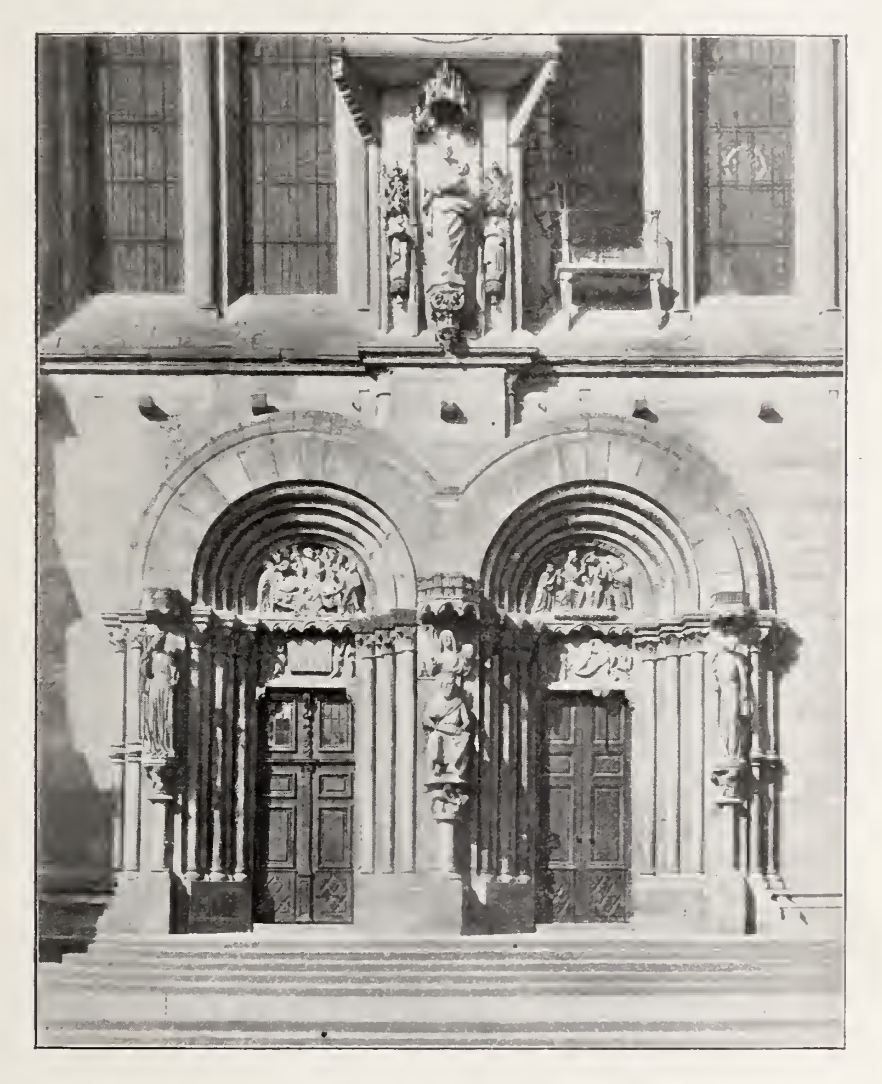


Fig. 295. Südportal des Querhauses am Straßburger Münster. (Hartung.)

Hand vom Magdeburger Zentrum ausgehen, bereits in einer als durchaus deutsch bezeichenbaren Weise. Der Meister hat aber auch Frankreich gesehen, dort manches sich angeeignet, ohne sein nationales und persönliches Wesen dabei fallen zu lassen. Die Großartigkeit der Freiberger Auffassung und Behandlung, hinter welcher die Portalskulpturen der Dome zu Münster und Paderborn erheblich zurückbleiben, steigert sich noch am Südportale des Straßburger Münsterquerhauses in den herrlichen Tympanonreliefs mit dem Tode und der Krönung Mariä sowie in den vornehmen Personifikationen der Kirche und Synagoge (Fig. 295). Diese innerlich freien Werke voll edelster Harmonie stehen zwar bereits unter dem vorbildlichen Einflusse französischer

Plastik, bezeichnen aber trotzdem den Höhepunkt einer echt deutschen Richtung, für die es seit der Mitte des 13. Jahrhunderts keine Weiterentwickelung mehr gab.

In der Richtung auf Naturwahrheit zeigen die Skulpturen am Bamberger Dome, der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehörig, große Fortschritte. In lebhafter Unterredung begriffen, beinahe heftig in den Gebärden, individuell in der Gesichtsbildung, erscheinen die Apostelpaare (Relief) an den Schranken des Georgenchores. Adam und Eva, am Portale an der Südseite des Ostchores, offenbaren ein eindringendes Studium des Nackten und ein, wenn



Fig. 296. Vom Ostportal des Doms zu Bamberg.
(Nach einer Photographie von B. Haaf in Bamberg.)

auch herbes, doch frisches Schönheitsgefühl (Fig. 296). Selbst an die schwierige Aufgabe eines Reiterstandbildes, welche die sächsische Schule in dem Magdeburger Reiterstandbilde Ottos I. sehr achtbar zu bewältigen wußte, wagt sich der Künstler und löst sie nicht ganz unglücklich. Die Reiterstatue Stephans des Heiligen (?), an einem Pfeiler im Innern angebracht (Fig. 297), erregt zwar mäßiges Gefallen, läßt aber namentlich im Pferdekopf das Streben nach Wahrheit durchblicken. Die Bamberger Domskulpturen, die den Vergleich mit den Hauptschöpfungen der sächsischen Schule nicht zu scheuen brauchen, teilen sich nach der Verschiedenheit der Formensprache in zwei Gruppen. Die eine gehört dem ersten, die andere dem letzten Viertel des 13. Jahr=

hunderts an; zwischen beiden vermitteln einige Übergangswerke. Neben unverkennbarer Anlehnung an minderwertige byzantinische Vorbilder und einige antike Typen begegnen frühe innige Beziehungen zur französischen Plastik, welche zur gotischen Auffassung ebenso sicher hinüberleiten



Fig. 297. Stephan der Heilige (?), Statue an einem Pfeiler im Dom zu Bamberg.

wie bei der Liebfrauenkirche in Trier oder bei dem Querhausportale der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal. Sie bestimmten nicht minder die Skulpturenbehandlung der Schweiz, namentlich der Galluspforte am Münster zu Basel, für welche das benachbarte Burgund vorbildlich war.

Am Schlusse der Entwickelungsreihe stehen außer dem wohlerhaltenen Vorhallenschmucke

des Münsters zu Freiburg i. Br. die Fürstenstatuen im Innern des Naumburger Domes, Frauen mit Männern gepaart (Fig. 298). Mit den Bamberger Skulpturen eng verwandt, wahrscheinlich von Künstlern derselben Schule geschaffen (sonst ließe sich die gleiche Behandlung der Gewänder an den Bamberger Statuen Kaiser Heinrichs und Kunigundens nicht erklären), bekunden sie eine noch größere Weichheit der Formen, eine tiefere Belebtheit und genauere Sorgfalt, die Bewegungen mannigfaltiger, wirkungsvoller zu gestalten. Die Männer erscheinen auch



Fig. 298. Fürstenpaar aus dem Naumburger Dom.

tieferen Empfindungen zugänglich, aber ohne jeden schmachtenden, weichlichen Zug; die Frauen sind milde und zart, aber nicht schwächlich und hilfsbedürftig, alles voll packender Lebenswahrheit. So denken wir uns die Männer und Frauen, an welche Walther von der Vogelweide seine Sprüche richtete. Bei aller warmen Lebensfülle und Natürlichkeit, einem herzerquickenden, ausgezeichnet beobachtenden Realismus umweht die Gestalten doch ein Zug der Kraft und vornehm gehobenen Wesens, welchen wir in den Werken des späteren Zeitalters schmerzlich vermissen. In der Behandlung der Köpfe und Hände nähert sich den Naumburger Stifterstatuen am meisten das Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Dome zu Braunschweig, durch hoheitsvolle Anmut namentlich des Herzogs selbst ausgezeichnet.

Die Klage über den verhältnismäßig rasch hereinbrechenden Verfall der folgenden Epoche steigert sich, wenn wir erwägen, daß der künstlerische Aufschwung seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts nicht allein in weiten Landschaften Geltung gewann, sondern auch alle Kunstzweige, die dekorativen Künste und das Kunsthandwerk mit eingeschlossen, traf. Selbst eine Dilettantenarbeit, der Hortus deliciarum der Äbtissin Herrad von Landsperg (1175), ein aus vielen älteren Schriften zusammengetragener „Lustgarten" des für die Nonnen des Odilienklosters Wissenswerten, also eine Art Enzyklopädie, bekundet deutlich, wie die Phantasie sich allmählich von allem Schematischen befreit und den frischen Sinn für das Natürliche und Lebendige gewonnen hat (Fig. 299). Demselben war namentlich bei der Illustrierung der Werke zeit-



Fig. 299. Superbia. Aus dem Lustgarten der Herrad von Landsperg.

genössischer Dichter, welche nicht von einer jahrhundertelangen Tradition abhing, eine freie Betätigung ermöglicht. Die Eneit des Heinrich von Veldeke, das Marienleben Wernhers von Tegernsee, Meister Gottfrieds Tristan, Wolfram von Eschenbachs Parzival, die Liedersammlung aus Benediktbeuern, das Rolandslied des Pfaffen Konrad oder der „wälsche Gast" (Fig. 300) des Thomasin von Zirclaria erschlossen ebenso wie das rasch zu Ansehen kommende Rechtsbuch des Sachsenspiegels der Darstellung neue Gebiete. Die Worte der Dichter reizten das Schaffen der Buchmaler, deren Gestaltungsvermögen aus Volkstum und Leben nehmen mußte, was an Vorbildern für diese Kunstgattung fehlte. Diese Steigerung der Anforderungen an die Erfindungsgabe erklärt das Bestreben, durch eine Herabminderung der technischen Leistung eine Arbeitsausgleichung zu schaffen. Federzeichnung mit leichter Lavierung und Schattenandeutung in dünnflüssiger Farbe erzielten große Weichheit wie Leidenschaftlichkeit der Bewegungen. Sie hielten auch in die Klosterschreibstuben ihren Einzug, so in das Vincenzkloster zu Metz (Lucia-

Fig. 300. Miniatur aus dem „wälschen Gaste“ des Thomasin von Zirclaria. (v. Oechelhaeuser.)

legende, Berlin), Prüfening (Leben und Leiden der Apostel, München), in Zwiefalten (Passionale [Fig. 301], Josephus Flavius, Chronicon minus, Stuttgart) und in Scheiern. Hier fertigte in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts der Mönch Konrad dreißig Handschriften an, von denen das Chronicon, das Matutinalbuch, eine Mater verborum, ein Josephus Flavius und die Historia scholastica des Comestor in die Münchener Hofbibliothek kamen. An Erfindungs- und Gestaltungsgabe, welche die im zweiten Werke enthaltene Theophiluslegende mit anmutender Naivität vorzutragen weiß, überragte Konrad von Scheiern all seine Zeit- und Kunstgenossen. In Süddeutschland erfreute sich diese Art der Buchmalerei großer Beliebtheit. Daneben behauptete für kirchliche Handschriften die Deckmalerei ihre Geltung, z. B. in dem Evangeliar aus Gegenbach



Fig. 301.
Die heil. Pelagia im Zwiefaltener Passionale. (Janitschek.)



Fig. 302. Christus am Kreuze; aus dem Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen. (Lübke.)

(Stuttgart), in dem Ottobeuerner Brevier des Reinfredus (Berlin), in dem Michelbeuerner Brevier (München) und in der Michelbeuerner Bibel des Abtes Walther (1161—1190), in einem Brevier und einem Evangelistar vom Nonnenberge in Salzburg (München). Zu schulmäßiger Geschlossenheit schwang sich die Deckfarbenmalerei auf thüringisch-sächsischem Boden in einer Gruppe von Psalterhandschriften empor, an deren Spitze der Psalter (Fig. 302) des Landgrafen Hermann von Thüringen (Stuttgart) und das sogenannte Gebetbuch der heiligen Elisabeth in Cividale stehen. In beiden Werken verband sich eindringender Naturalismus mit künstlerisch abgeklärter Tradition mehr als einmal zu großartigem Pathos und zu wirkungsvoller Steigerung der Ausdrucksfähigkeit. Letztere überrascht auch in zwei Psalterien aus dem Kloster Wöltingerode bei Goslar (Wolfenbüttel). Weit zäher hielt an der Überlieferung das Evangeliar, das für Herzog Heinrich den Löwen im Kloster Helmershausen an der Diemel vom Mönche Heriman (1170—1180) ausgeführt wurde. Das Widmungsbild greift auf die Anordnung der Handschriften der Ottonenzeit zurück, der Schmuck der Kanonestafeln bleibt mit den Motiven spätkarolingischer Buchmalerei in lebendiger Fühlung. Auch ein Goslarer Evangeliar aus dem Beginne des 13. Jahrhunderts entlehnt in Typus, Bewegung und Gewandbehandlung vieles älteren Vorbildern und ist überaus lehrreich für byzantinische Nachklänge. In der ganzen Gruppe halten namentlich die Kalenderbilder bald mehr bald weniger stark Beziehungen zu Anregungen der Antike aufrecht. Dagegen drängt der überall sich lebhaft regende Natursinn die Initialornamentik zu neuen Formen.



Fig. 303. Deutz, Heribertusschrein.

Eine noch glänzendere Periode als für die doch immerhin abseits wirksame und nur engeren Kreisen zugängliche Miniaturmalerei brach für das Kunsthandwerk an. Die gewonnenen technischen Erfahrungen kamen der gesteigerten künstlerischen Kraft zugute und gestatteten eine reinere Wiedergabe würdiger oder gefälliger Formen. Der Dreikönigskasten in Köln, die Reliquiarien in Aachen, Deutz (Fig. 303), Siegburg, das der Mitte des 12. Jahrhunderts

entstammende Antependium in Komburg, der um 1250 ausgeführte Elisabethschrein in Marburg und andere, vor allem aber der Altaraufsatz in Klosterneuburg, von Nikolaus aus Verdun, dem Meister des Marienschreines (1205) in Tournay, 1191 vollendet und in 51 emaillierten Tafeln (Fig. 304) die Ereignisse des alten und neuen Testamentes typologisch zusammenfassend, haben in der folgenden Kunstperiode nicht ihresgleichen gefunden. Mit schönen Schmelzmalereien wurden auch Tragaltärchen (Trier, Gladbach) wiederholt geschmückt. In der Rhein- und Maasgegend förderte der Reliquienbesitz großer Stifter die Herstellung von email-



Fig. 304. Kreuzigung. Email-Altaraufsatz. Klosterneuburg.

geschmückten Prachtschreinen, an denen alle Techniken gleichmäßig vertreten sind. Anfangs streiten Grubenemail und Plastik um die Herrschaft, später überwiegt die Plastik. Dem Atelier von St. Pantaleon in Köln entstammen außer dem von Fridericus ausgeführten Maurinusschreine (Köln, St. Maria zur Schnurgasse) der berühmte Heribertusschrein in Deutz und der Kölner Ursulaschrein aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Der architektonische Aufbau der späteren Schreine, wie des Annoschreines zu Siegburg, mit gekuppelten Säulen und Kleeblattbogen, gegossenen Kämmen und kunstvollen Knäufen wird immer reicher. Unter den seit dem 10. Jahrhunderte verfolgbaren Kopfreliquiarien ragt jenes der Kirche zu Cappenberg, in dem man eine Porträtdarstellung Barbarossas sehen wollte, durch vornehme Haltung hervor (Fig. 305).

Als besonders prächtige Leistung der Niellotechnik verdient nächst dem Tragaltärchen des Domes zu Paderborn der wahrscheinlich durch den Grafen Berchtold von Andechs gestiftete Speisekelch in Wilten (Fig. 306) Erwähnung Seine malerische Behandlung steht in ausgesprochenem Gegensatze zu der bei anderen ähnlichen Stücken begegnenden, ausgesprochen plastischen Ausschmückung mit getriebenen Ornamenten und figürlichen Szenen, wie bei dem herrlichen Godehardskelche in Hildesheim. Der Holzschnitzkunst fallen die Chorgestühle (Ratzeburg, Viktorskirche



Fig. 305. Cappenberg. Romanische Reliquienbüste.

in Xanten) zu, deren Aufbau mit Säulchen, Arkaden und Fensterrosetten von der Architekturentwickelung mitbestimmt wird. Dagegen ist der auf Löwen ruhende Bischofsstuhl im Dome zu Augsburg aus Marmor errichtet und findet in der Kathedra der Vorhalle von St. Emmeram in Regensburg ein Seitenstück auf deutschem Boden. Ein merkwürdiges steinernes Lesepult im Kapitelsaale des böhmischen Zisterzienserstiftes Ossegg, dem 13. Jahrhundert entstammend, verwendet Knotensäulen (Fig. 307) als Pultträger. Eingelegte Elfenbeinreliefs dienen frühe als Schmuck der Kreuzstäbe an den Faltstühlen, deren Knäufe und Füße mit Löwenköpfen und Löwentatzen aus Elfenbein oder vergoldeter Bronze verziert wurden. Ein allerdings nicht ganz

unverändert gebliebenes Prachtstück dieser Art besitzt das Kloster auf dem Nonnenberge in Salzburg, angeblich aus der Zeit der Äbtissin Gertraud II. (1238—1252).

Die Kunstentwickelung in den anderen Ländern diesseits der Alpen nimmt im ganzen und großen den gleichen Weg, scheint sogar hier und dort in einzelnen Zweigen einen rascheren Gang einzuschlagen. Das eherne Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich, von einem



Fig. 306. Patene des Speisekelches in Wilten. (Jahrb. der k. k. Zentral-Komm.)

Meister aus Dinant um 1112 gegossen (Fig. 308), überragt in technischer Beziehung wie in lebendiger, naturwahrer Auffassung die gleichzeitigen deutschen Metallarbeiten und wird selbst von viel späteren Werken, wie z. B. dem Taufbecken im Hildesheimer Dome aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts oder dem noch 1321 vollständig romanischen Taufbecken im Salzburger Dome, nicht erreicht. Auch die südfranzösische Kunst zeigt sich in ihren älteren Schöpfungen den gleichzeitigen Werken in anderen Landschaften überlegen. In Frankreich fand schon im frühen Mittelalter eine Anlehnung an altchristliche Vorbilder statt. Wenn in der Tat die Wandgemälde in St. Loup de Naud bei Provins (Christus in der Mandorla mit den Evange-

listen, Aposteln und Paradiesesflüssen) mit ihren deutlichen Anklängen an altchristliche Mosaikbilder dem 10. Jahrhundert entstammen, so läßt sich dieses Verhältnis für die Monumentalmalerei bis in die karolingisch-ottonische Periode zurückverfolgen. Ähnliche Beziehungen werden offenkundig an dem perspektivisch behandelten Mäanderstreifen der Wandmalereireste in der Taufkirche St. Jean zu Poitiers (Fig. 309), deren Entstehungszeit mit jenen der Kapelle zu Liget ziemlich übereinstimmen dürfte. Trotz einer gewissen Strenge und Einfachheit der Behandlung beleben sich wirkungsvoll die Wandgemälde von St. Savin im Poitou, wo außer den naturgemäß der Krypta zugewiesenen Legendenszenen der Heiligen Savinus und Cyprianus im Chor und Schiff alt- und neutestamentliche Vorwürfe, in der Vorhalle die

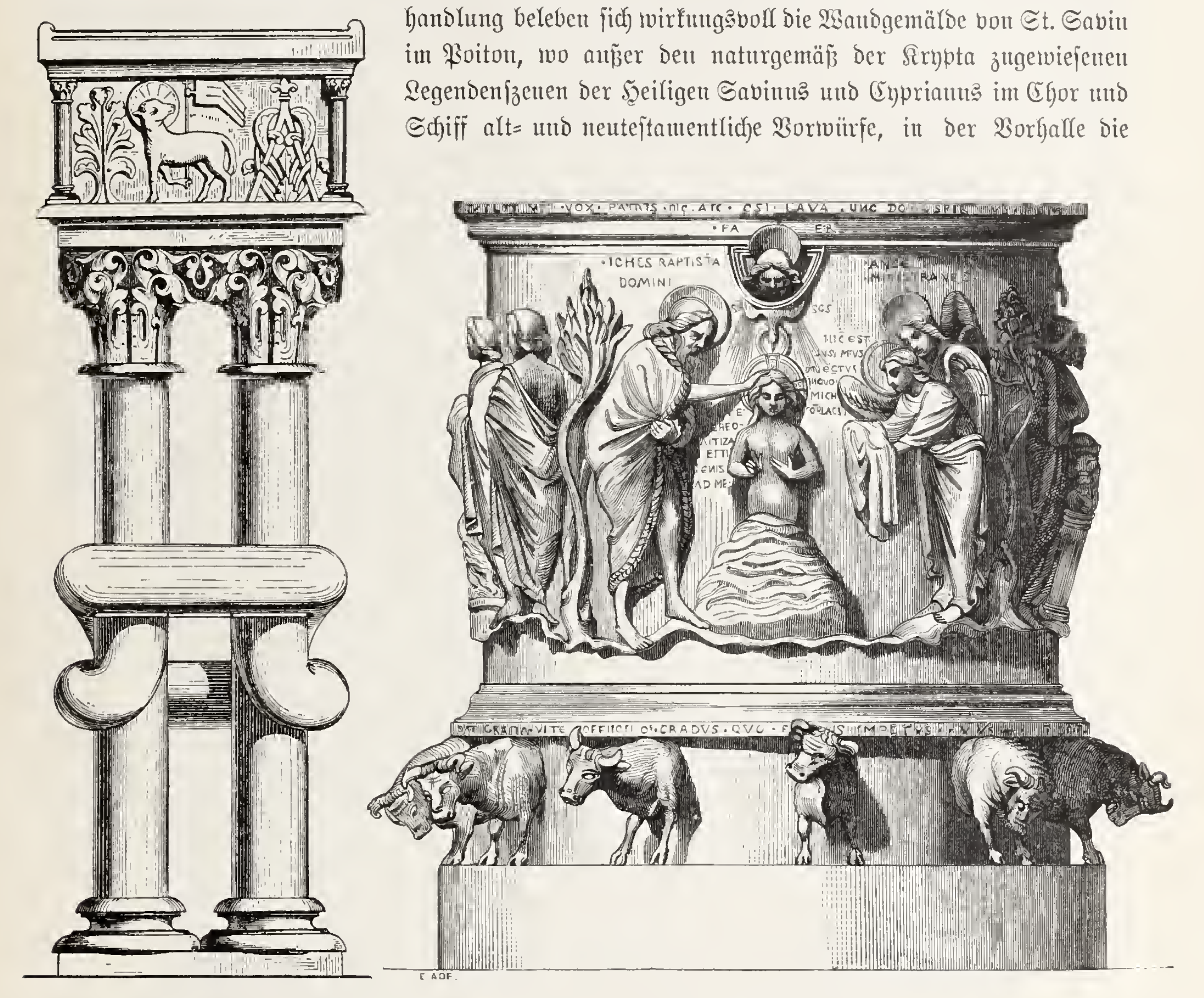


Fig. 307. Steinernes Lesepult im Kapitelsaale des böhmischen Zisterzienserklosters Ossegg. (Grueber.)

Fig. 308. Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich.

Apokalypsedarstellungen eine bedeutende Gestaltungskraft des 12. Jahrhunderts bezeugen. Zu freierer Auffassung und zarterer Empfindung schreiten die etwas späteren Wandbilderfragmente des Kapitelsaales zu St. Trophime in Arles vor. Die vereinzelte Verwendung von Mosaiken, welche wie in St. Remy zu Reims (1090) sich von klassischen Darstellungseinzelheiten nicht trennen konnten, verfiel bereits 1048 in der Apsis von Cruas fast abstoßender Vergröberung. Im Vergleiche zu den großartigen Leistungen in der Karolingerzeit ging auch die Buchmalerei, wie die Bibeln von Noailles oder St. Martin aus Limoges erkennen lassen, stark zurück; erst an der Schwelle einer neuen Kunstbewegung fand das Missale von St. Denis für seinen reichen Schmuck eine ansprechendere Farbengebung und Modellierung. In den südlichen Provinzen Frankreichs, wo

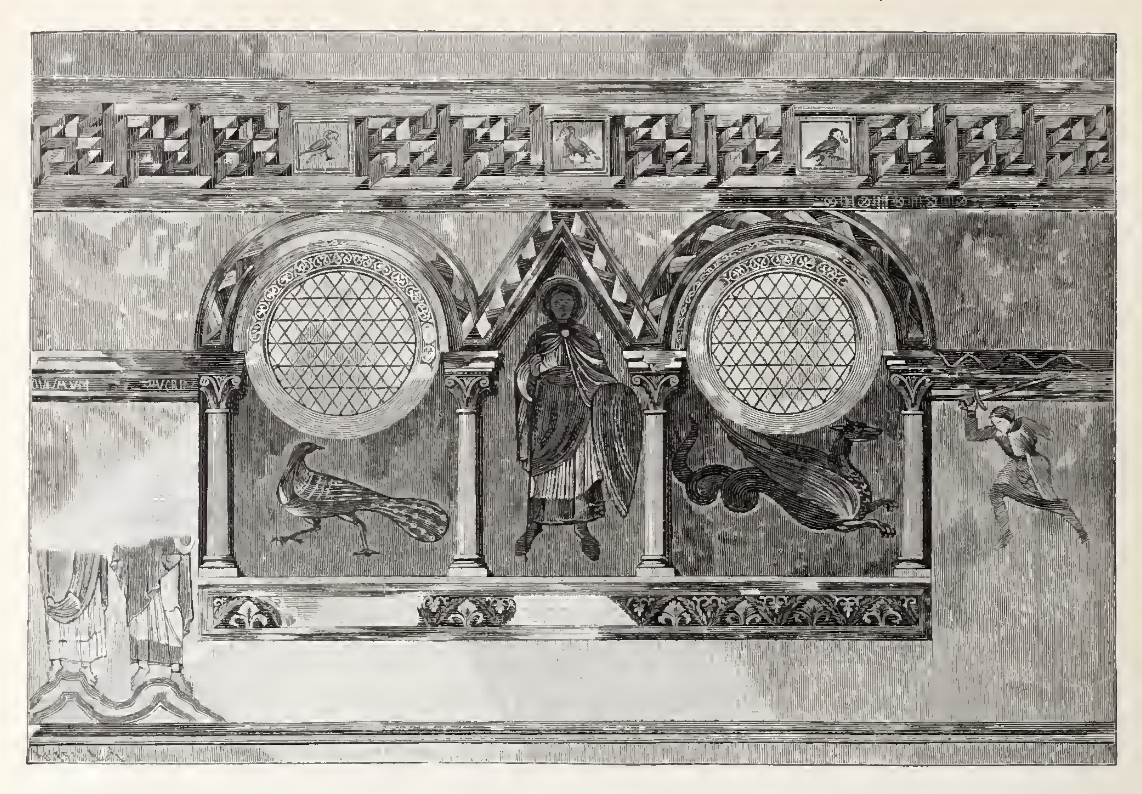


Fig. 309. Wandmalerei aus St. Jean in Poitiers.

der Boden reich an antiken Schätzen blieb, in Sitten und Einrichtungen der Bewohner alte Erinnerungen nachlebten, haben die künstlerischen Überlieferungen keine schroffe Unterbrechung erfahren. Die frohe Lebenslust zeitigte hier nicht allein frühzeitig poetische Blüten, sondern begünstigte auch das dem Luxus dienende Kunsthandwerk (Limousiner Email) und nährte die Bilderfreude; daher namentlich hier die Bauten einen reichen plastischen Schmuck aufweisen. Formen und Darstellungsinhalt der gallisch-römischen Sarkophagskulptur der Provence waren für denselben weit ins Mittelalter hinein bis zu einem gewissen Grade vorbildlich, ehe ein frisch sich regendes Naturgefühl diese Bande allmählich lockerte und den lange gültigen Schematismus



Fig. 310. Historisches Kapitell. Toulouse, Museum. (Nach Viollet-le-Duc.)

zurückdrängte. Von der spätrömischen Zeit vererbte sich die Gewohnheit, auch die Säulenkapitelle mit figürlichen Darstellungen zu versehen. Solche „historische" Kapitelle (Moissac, St. Sernin



Fig. 311. Von der Peterskirche in Moissac.

in Toulouse, Fig. 310) leiden unter der Enge des Raumes und dem Zwange der Kapitellform. Der Hintergrund weicht wegen der Rundung des Kapitells stets zurück, hindert die natürliche Gruppierung. Freier konnte sich die Skulptur an den Kirchenportalen entfalten. Ihnen haben die Schulen der Provence, der Languedoc und von Burgund im 12. Jahrhunderte

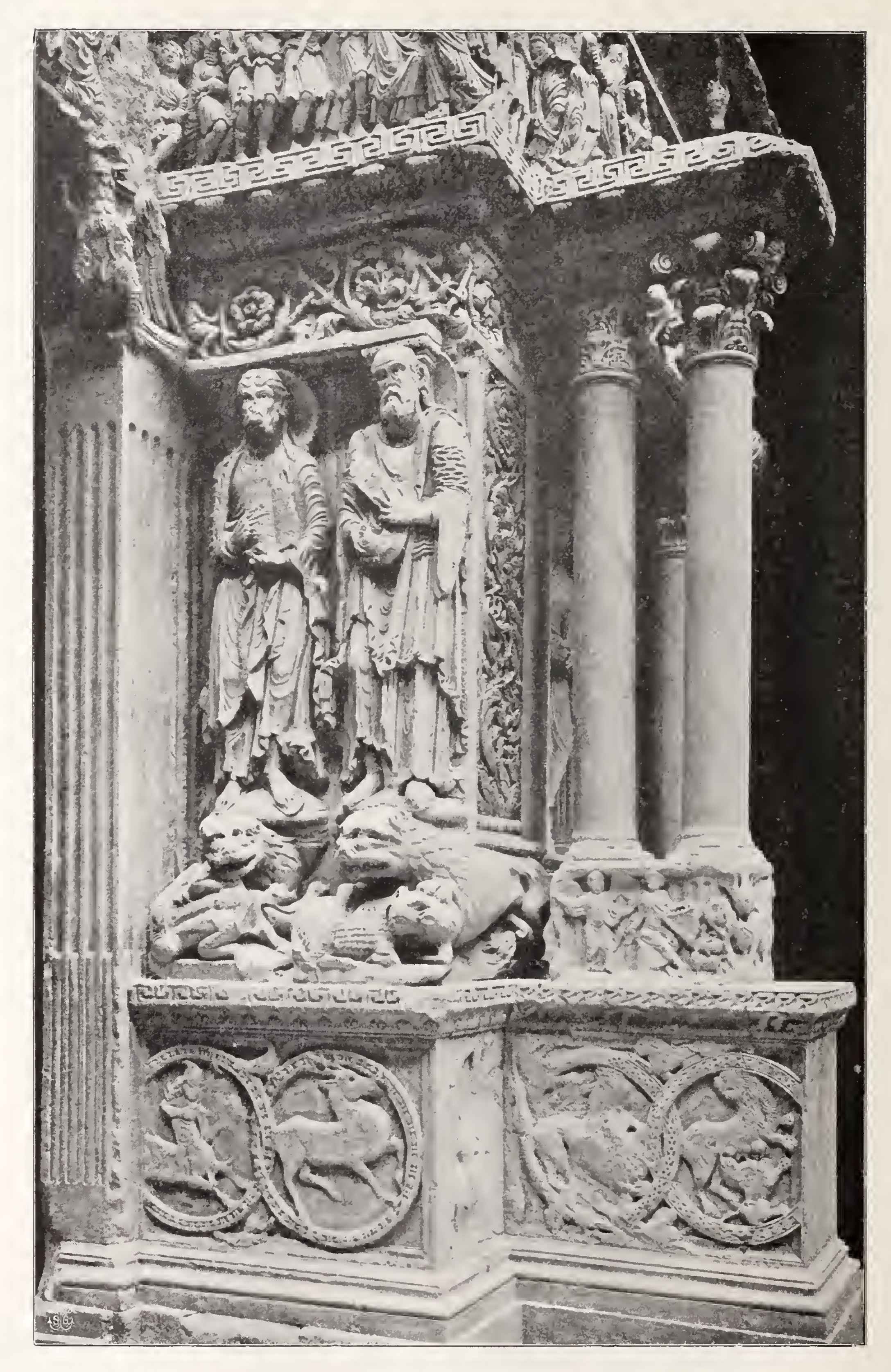


Fig. 312. Vom Portal der Kirche in St. Gilles.

all ihre Leistungsfähigkeit mit besonderer Hingebung zugewendet. Sie überragen an künstlerischer Durchbildung Westfrankreich, wo in Poitiers oder Angoulême die Fassadengliederung in der Fülle des Schmuckes fast erstickt. Schon frühzeitig scheint sich eine feste Regel für den Inhalt und die Anordnung der Schilderung herausgebildet zu haben. Wenigstens offenbaren die berühmtesten Portalskulpturen aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts (Moissac [Fig. 132 und 311], St. Gilles [Fig. 312] und St. Trophime in Arles [Fig. 313]) eine große Verwandtschaft. Im Bogenfelde thront Christus als Weltrichter, von den Evangelistentieren umgeben (Fig. 314); darunter auf den geraden Türpfosten sitzen die zwölf Apostel. An der an das Portal angrenzenden Fassadenwand setzt sich der plastische Schmuck fort. Vorspringende



Fig. 313. Von der Mitteltür der Kirche St. Trophime in Arles.

Säulen tragen ein Gebälke in der gleichen Höhe der Türpfosten, auf welchem links das Paradies und Abrahams Schoß, rechts der Zug der gefesselten Verdammten in die Hölle dargestellt wird. Zwischen den Säulen sind Statuen von Heiligen aufgestellt. Die Anordnung des Portals von St. Trophime in Arles entlehnte manche Einzelheit dem römischen Triumphbogen, dessen Anlage- und Dekorationsgedanken auf die Entwickelung der französischen Portale einwirkten. Gerade die genannten Skulpturen können eine größere kunstgeschichtliche Bedeutung in Anspruch nehmen, da sich die weitere Entwickelung der Kunst auf nordfranzösischem Boden in gewisser Fühlung mit dem Süden vollzieht. In Arles, wo die Wiege der provenzalischen Plastik stand, tritt der provenzalische Schulstil in seiner strengsten Geschlossenheit auf und behauptet sich hier am längsten; von diesem Orte gehen die stärksten Wirkungen in weite Ferne.

Im ganzen formgerecht, wenigstens ohne große formale Fehler, aber auch ohne inneres Leben, treten uns die provenzalischen Skulpturen entgegen; ungleich lebendiger, mannigfacher im

Ausdrucke erscheinen die plastischen Gestalten burgundischer Künstler. Der Portalbau der Abtei von Vezelay enthält gleichfalls eine reiche Darstellung des jüngsten Gerichtes, an welcher



Fig. 314. Portal von St. Trophime in Arles.

namentlich einzelne Apostelfiguren durch das lebhafte Gebärdenspiel überraschen. Doch macht sich der Mangel an einem feineren plastischen Sinne in der Behandlung der Gewänder, in den langgezogenen Männerköpfen in empfindlicher Weise geltend; ebenso stören die allzudichte Gruppierung und weiter die starke Betonung des Lehrhaften, was übrigens in einer Landschaft,

welche unter der unmittelbaren Herrschaft der Cluniazenser stand, nicht auffallen kann. Von diesen burgundischen Bildwerken führt wie von den südfranzösischen eine Brücke zu den Skulpturen, mit welchen seit 1160 die gotischen Kathedralen im nördlichen Frankreich geschmückt werden. Der plastische Sinn hat hier zwar eine andere Richtung eingeschlagen, mit der Naturwahrheit eine größere, fast strenge Regelmäßigkeit der Formen angestrebt. Aber Auffassung und Inhalt der Darstellung bewegen sich zunächst noch in bisher eingehaltenen Bahnen weiter, welche die Ausbildung der neuen Formensprache nicht hemmen. Skulptur und Architektur treten nicht allein äußerlich in ganz nahe Beziehungen, sondern gewinnen auch eine innere Wahlverwandtschaft und entwickeln sich aus gleichartigen Wurzeln. Jene Beziehungen wurden gewiß durch die schon länger vorherrschende Sitte, auch die Außenteile der Kirchen mit reichem plastischem Schmucke zu überziehen, namhaft gefördert. So fand die gotische Skulptur und Steinmetzkunst den Boden bereits wirksam vorbereitet.

---

2. Die nordische Kunst im späteren Mittelalter.

a. Die Baukunst gotischen Stiles.

Auf die Ausbildung und Sicherung des Gewölbebaues war schon frühzeitig die Aufmerksamkeit gerichtet. Der Abschluß dieser Bestrebungen und ihre Einfügung in ein festes System führten zu der Bauweise, welche unter dem nichtssagenden, aber nun einmal allgemein gebräuchlichen Namen „gotischer“ Stil verstanden wird. So lange als nur kleine Kirchen gestiftet,

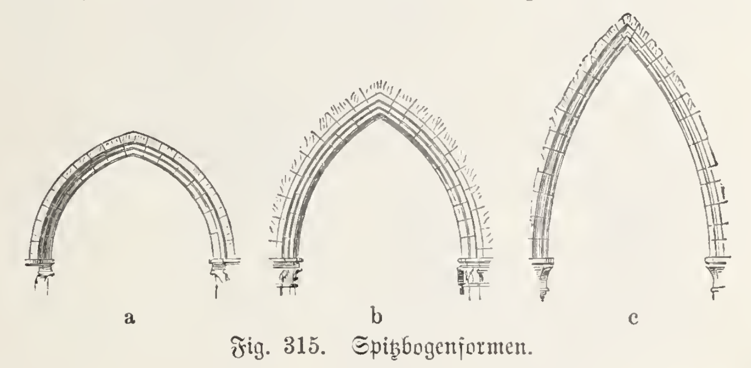


Fig. 315. Spitzbogenformen.

ältere Anlagen erweitert wurden, machte sich das Bedürfnis einer anderen Konstruktionsweise noch nicht geltend, es wurde aber dringend, als die Städte zu Macht und Ansehen gelangten, das Bürgertum auch in Bauten den Ausdruck seiner wichtigen Stellung und seines Reichtums zu sehen wünschte, als Kirchen errichtet werden sollten von einer Größe und Ausdehnung, wie sie der Bedeutung volkreicher Städte entsprach. Das Streben der Bauleute ging schon während der Herrschaft des romanischen Stils dahin, das Kreuzgewölbe weiter zu entwickeln, seine Tragkraft zu erhöhen und dabei doch die schweren Massen der Wände und Pfeiler, auf denen es ruhte, mehr und mehr auf das geringste zulässige Maß einzuschränken. So gewann man im Innern Raum und Licht. Der erste Fortschritt, der in dieser Richtung gemacht wurde, bestand, wie schon oben (S. 125) bemerkt, in der Überdeckung oblonger Grundflächen, wodurch die Arkadenpfeiler überflüssig wurden. Über die Schmalseiten des Gewölbejochs wird ein gestelzter Rundbogen oder auch ein elliptischer Bogen geschlagen, um die Scheitelhöhe der über Kreuz geschlagenen Bogen (Diagonalbogen) zu erreichen. Oder man läßt die Gewölbekappen „stechen“, d. h. gegen den Scheitel zu ansteigen, so daß die Querbogen der schmaleren Seitenschiffe nicht die gleiche Höhe erreichen wie die sich nach dem Mittelschiffe öffnenden Schildbogen.

Das Mittel zur Sicherung der Festigkeit des Gewölbes fand man in den aus Haustein ausgeführten Rippen (Gurten, Gräten), die den festen Rahmen für die Gewölbekappen bilden und im Scheitel, wo sie sich kreuzen, durch einen Schlußstein zusammengehalten werden. Durch das Rippensystem wurde man der Notwendigkeit überhoben, das ganze Gewölbe nach den Regeln des Steinschnitts massiv in Haustein auszuführen; man konnte nun der Füllung der Kappen eine geringere Mauerstärke geben und dazu beliebiges, auch leichtes und kleinbrüchiges Gestein,

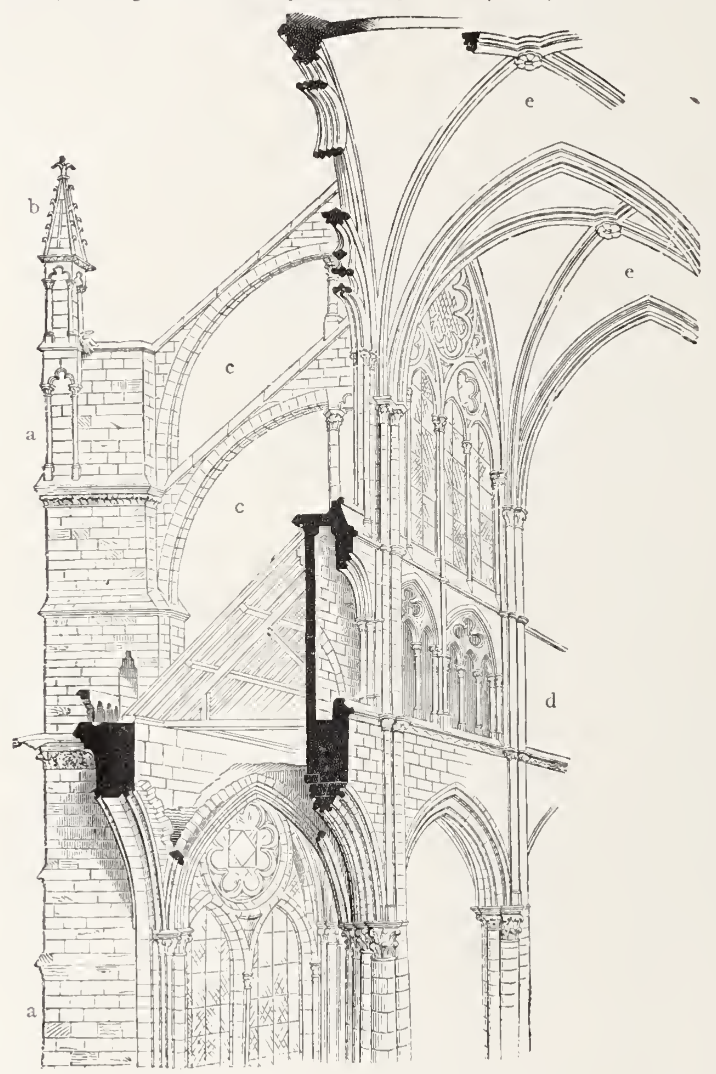


Fig. 316. System der gotischen Bauweise. (Kathedrale zu Amiens.) (Nach Viollet-le-Duc.)
aa Strebepfeiler. b Fiale. cc Strebebogen. d Triforium. ee Kreuzgewölbe.

Tuffstein, Backstein usw. verwenden. Wie das Tonnengewölbe in der Spätzeit des romanischen Stils hier und da eine leise Zuspitzung empfängt, so auch die Schild- und Querbogen des Kreuzgewölbes und das Kreuzgewölbe selbst. Von dieser Stufe der baulichen Entwickelung bis zur Erkenntnis der konstruktiven Vorteile, die der Spitzbogen gewährte, war nur ein Schritt. Die schwache Seite des regelmäßig gebildeten Kreuzgewölbes liegt darin, daß der Widerstand der Wölbung gegen Belastung nach dem Scheitel zu in demselben Maße abnimmt, wie die Kanten der Kappen sich von unten nach oben verflachen, außerdem in dem starken Seitenschub seiner Masse, der einen kräftigen Stützpunkt und deshalb schwere Pfeiler von starkem Umfang

erforderlich machte. Diese Mängel wurden beseitigt oder doch wesentlich gemildert, als man zur konstruktiven Verwendung des Spitzbogens schritt und den Seitenschub der Gewölbe des Mittelschiffs durch die von außen über die Seitenschiffdächer hinweggespannten Strebebogen auf Strebepfeiler, die an der äußeren Umfassungsmauer aufgeführt wurden, ableitete.

Der Spitzbogen bildet auf seiner Grundlinie ein Dreieck mit sphärischen Schenkeln, Segmenten von zwei gleichgroßen Kreisen, die sich schneiden. Sind die Radien der beiden Kreise gleich der Entfernung ihrer Mittelpunkte, so entsteht ein gleichseitiger Spitzbogen (b), sind sie länger, so ergibt sich ein steiler (lanzettförmiger) (c), sind sie kürzer, ein flacher oder gedrückter Spitzbogen (a) (Fig. 315). Je steiler die Schenkel, d. h. je mehr sie sich der lotrechten Richtung nähern, um so größer ist naturgemäß der Widerstand der Wölbung gegen seitliches Ausweichen, um so geringer freilich auch die Weite der Spannung des überwölbten Joches. Durch

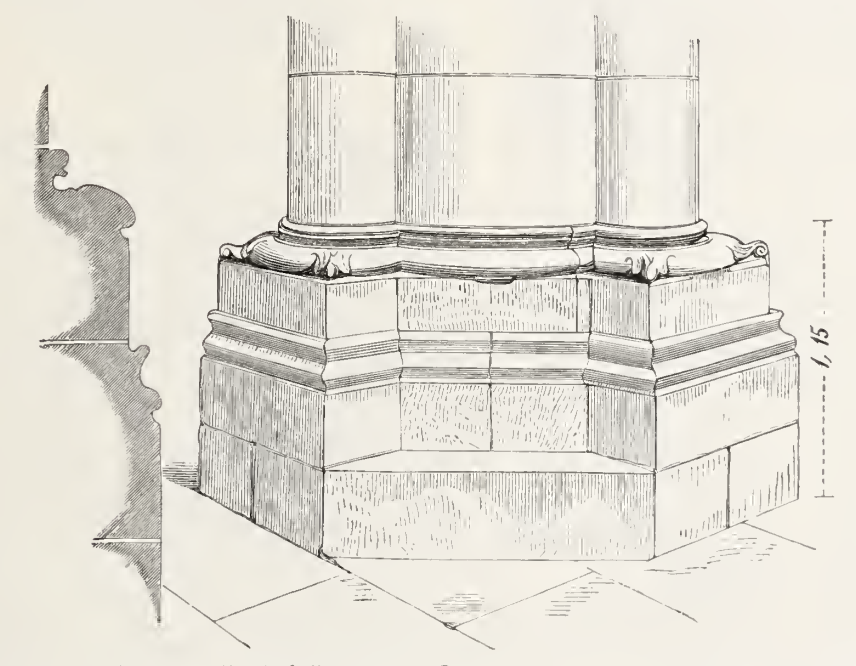


Fig. 317. Frühgotische Pfeilerbasis aus der Kathedrale zu Reims. (Nach Viollet-le-Duc.)

den im scharfen Winkel erfolgenden Zusammenstoß der Quergurte wie der Diagonalrippen halten sich diese im Gleichgewicht, und die Scheitelpartie des Gewölbes gewinnt damit eine größere Tragkraft.

Das Wesen der gotischen Konstruktion liegt, um es kurz zusammenzufassen, nicht in der Anwendung des Spitzbogens, der, wie wir gesehen, auch bei romanischen Bauten vielfach vorkommt, sondern in der Verbindung des Spitzbogens und des Rippengewölbes mit einem ausgebildeten Strebesystem, das darauf hinausläuft, die ganze Decke des Bauwerks nur auf Pfeilern aufzurichten und die Umfassungswände von der Funktion des Tragens und Stützens dadurch zu entbinden, daß der Seitenschub der Wölbung des Mittelschiffs mittels der über die Seitenschiffe weg gespannten Strebebogen von Strebepfeilern abgefangen wird (Fig. 316). Durch die Gewölbegurten, Strebepfeiler, Strebebogen und die Pfeiler, welche im Innern die Gewölbe stützen, ist ein festes Gerippe des ganzen Baues gegeben. Nicht die Mauern, sondern die genannten Glieder tragen und halten den Bau. Es werden die konstruktiven Teile von den bloß raumabschließenden schärfer getrennt, die Wände zwischen den Pfeilern, die Kappen zwischen den Gewölbegurten als Füllwerk behandelt. Die gotische Architektur verwandelt den Massenbau in

einen Gliederbau und drückt dieses auch in der kühnen Durchbrechung der Wände, in der Anordnung weiter Fenster und selbst in der Wahl des Ornamentes aus, welches überall feste, zusammenhaltende Ränder und dazwischen leichte, durchbrochene Zieraten zeigt.

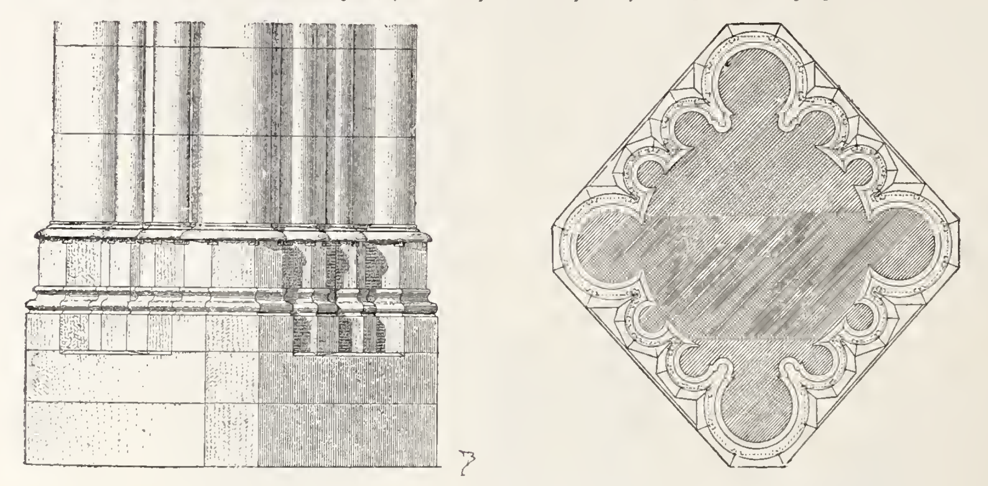


Fig. 318. Bündelpfeiler vom Dom zu Köln. (Nach Schmitz.)



Fig. 319. Frühgotisches Pfeilerkapitell von der Kathedrale zu Amiens.

Natürlich ist der gotische Stil nicht gleich vollendet erstanden; es hat ihn keineswegs die Phantasie eines einzelnen Meisters fertig ersonnen. Viele Zwischenstufen lassen sich nachweisen, die stetige Entwickelung der verschiedenen Glieder verfolgen. Sieht man von den ersten Ansätzen und frühesten Versuchen ab, so bestimmen noch folgende Merkmale im wesentlichen die Natur des gotischen Stiles. Die Apsis lehnt sich nicht in Form einer Halbkuppel gegen das

Langhaus an, sondern die Gewölbe des Mittelschiffes setzen sich im Chore fort und schließen sich hier zusammen. Die Seitenschiffe ziehen sich als Umgang um den polygonen Chor, ein Kapellenkranz reiht sich gewöhnlich dem Umgange an. Durch die Einbeziehung des Chores in das allgemeine Gewölbesystem wird, zumal da auch die Krypta fortfällt, eine feste Einheit des Grundplanes und eine überaus wirkungsvolle Perspektive erzielt.

Die Einzelsäulen und die massigen Einzelpfeiler im Schiffe verschwinden. Die unmittelbare Beziehung auf die Gewölbegurten spricht sich in der Form des gotischen Pfeilers aus. Der polygone Sockel (Fig. 317) kündigt bereits die eigentümliche Gestalt des Pfeilers, den Bündelpfeiler, an. Um einen zylindrischen Kern legen sich Dreiviertel- oder Halbsäulen, die auf Kannelierung und Verjüngung verzichten, herum: der Kern bleibt anfangs noch sichtbar, verwandelt sich aber später in Hohlkehlen, welche die Dreiviertelsäulen voneinander trennen und



Fig. 320. Kapitell aus Laon.



Fig. 321. Spätgotisches Kapitell. (Frauenkirche in Eßlingen).

diese als die wahren, lebendigen Stützen der Gewölbe hervortreten lassen (Fig. 318). Weil die Dreiviertel- oder Halbsäulen sich unmittelbar auf die Gewölbe beziehen, ja in ihrem Dienste stehen, führen sie den Namen Dienste, und man unterscheidet nach der größeren oder geringeren Stärke derselben alte Dienste von jungen. Das zum Ziergliede gewordene Kapitell der Dienste und der Pfeiler überhaupt besitzt nicht die gleiche Bedeutung wie an den alten Säulen. Es fehlt der Gegensatz der unmittelbar auf den Säulen lastenden Balken und Mauern. Ein loser Blätterschmuck, so daß der Grund sichtbar bleibt, umgibt zuoberst die Dienste (Fig. 319). Die Blätter werden der heimischen Pflanzenwelt entlehnt und zunächst — nicht selten mit staunenswerter Meisterschaft (Fig. 320) — naturalistisch behandelt erst in der spätgotischen Zeit (Fig. 321), welche schließlich die Kapitelle ganz fallen und die Rippen ohne jede Vermittelung vom Pfeiler ansteigen läßt, empfangen sie eine derbe knollenartige Gestalt. Dasselbe Streben nach Ver-

ringerung der Masse und kräftiger Entwickelung der Einzelglieder, welches sich in der Bildung des Schaftes ausspricht, wird auch in der Profilierung der Bogen und der Gewölberippen bemerkbar. Nicht kreisförmig, sondern herz- und birnförmig, beinahe bis zu einer Spitze ausgezogen, erscheint das Profil der Bogen, und es wird überdies durch die scharfe Unterschneidung, die tiefen Hohlkehlen, noch bewegter (Fig. 322 u. 323).

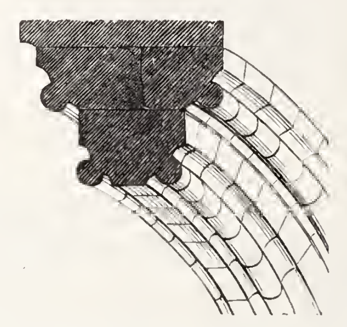


Fig. 322. Gotisches Bogenprofil. (Notre Dame zu Paris.)

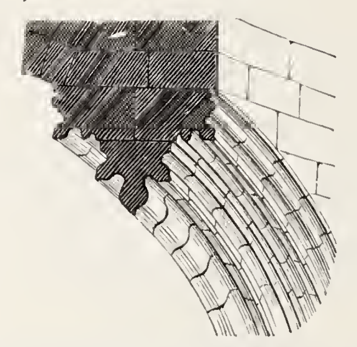


Fig. 323. Gotisches Bogenprofil. (Kathedrale zu Nevers.)

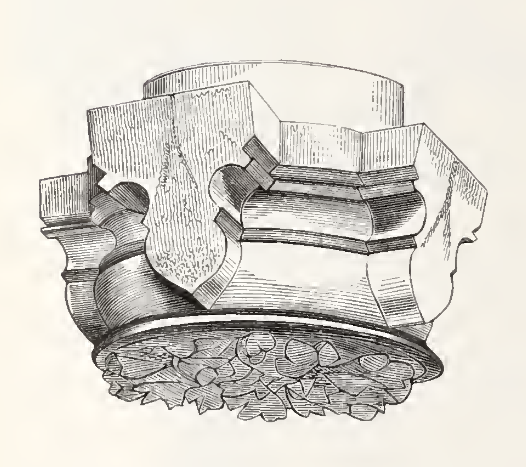


Fig. 324. Konstruktion eines gotischen Schlußsteins.



Fig. 325. Gotischer Schlußstein, Untenansicht. (Ste. Chapelle zu Paris.)

Wie wirken die einzelnen Glieder zusammen? Zunächst der Bündelpfeiler mit seinen verschiedenen Diensten (s. Fig. 316). Während die in die Achsenlinie gestellten Halbsäulen die Arkaden tragen, jene der Rückseite die Gewölbe des Seitenschiffes stützen, steigen an der Vorderseite der Mittelschiffswand die Hauptdienste in die Höhe, auf welchen die im mittleren Kreuzungspunkt durch einen Schlußstein (Fig. 324 u. 325) zusammengehaltenen Rippen des Gewölbes ruhen. Über den Arkadenbögen erhebt sich das Triforium, der schmale in der Dicke der Mauer angelegte Gang, gegen das Mittelschiff durch Bogenreihen geöffnet, auf der Rückseite anfänglich durch eine feste Mauer, später aber durch Fenster geschlossen (s. Fig. 316, d). Der übrige Teil der Mittelschiffswand bis zu den Gewölben wird durch die Fensterarchitektur eingenommen. Fenstergruppen kannte bereits der spätromanische Stil; nur war der Trennungspfeiler ungegliedert, das Bogenfeld wenig belebt. Dieses zu ändern, die großen Fenster zu gliedern, alle toten Flächen aufzuheben und doch die Einheit der Fenstergruppen zu wahren,

bildete das Ziel der gotischen Architektur. Auf der Fensterbrüstung innerhalb des gemeinsamen Umfassungsbogens werden vertikale Pfosten errichtet, die sich in Spitzbogen zusammenschließen (Fig. 326). Die Zahl der Pfosten und auch ihre Stärke ist verschieden. Meistens wird folgende Anordnung getroffen. Vier gleich hohe, im Spitzbogen geschlossene Fensterabteilungen

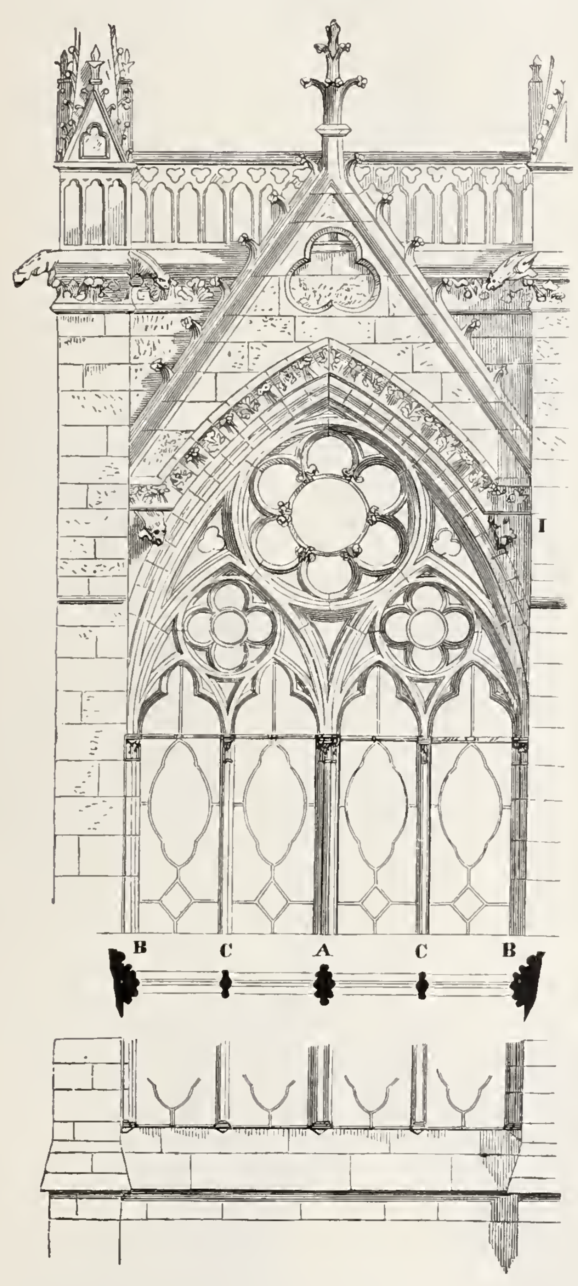


Fig. 326. Fenster mit Wimperge. (Ste. Chapelle zu Paris.)
A Alter Pfosten. B B Wandpfosten. C C Junge Pfosten.

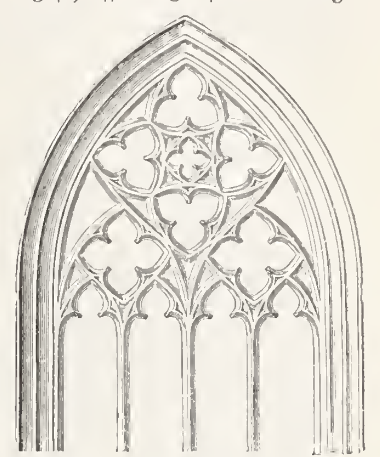


Fig. 327. Gotisches Maßwerk. (Wiesenkirche zu Soest.)

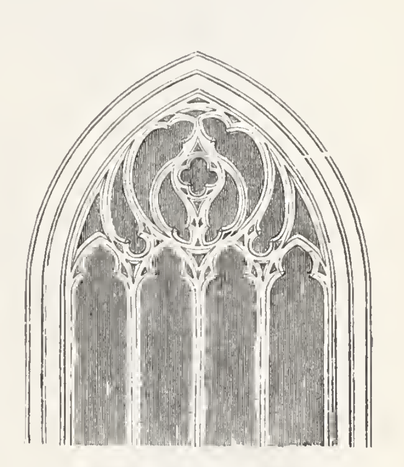


Fig. 328. Fischblasen-Maßwerk. (Wiesenkirche zu Soest.)



Fig. 329. Nase.

reihen sich aneinander, je zwei werden dann wieder mit Verstärkung des Mittelpfostens zu einer Untergruppe zusammengefaßt und als solche von einem gemeinsamen Bogen umgeben, und endlich auch diese zwei größeren Fenstergruppen von einem Bogen umspannt. Zwischen den inneren Seiten der größeren und den äußeren Seiten der kleineren Bogen bleiben freie Räume übrig, die mit Kreisen und mit aneinander stoßenden Kreisausschnitten, Pässen (Fig. 326), aus-

gefüllt wurden. Je nach der Zahl der Kreissegmente, die allmählich die Kleeblattform annehmen (Fig. 327), noch später in flammenartig zugespitzte, geschwungene Figuren, sogenannte Fischblasen (Fig. 328), verwandelt werden, heißen die Pässe Dreipaß oder Vierpaß; mit dem Namen Maßwerk aber bezeichnet man den ganzen aus Kreisen und Kreisteilen gebildeten Fensterschmuck, im Gegensatz zu dem Stabwerk, den vertikalen Pfosten. Die meiste Beachtung

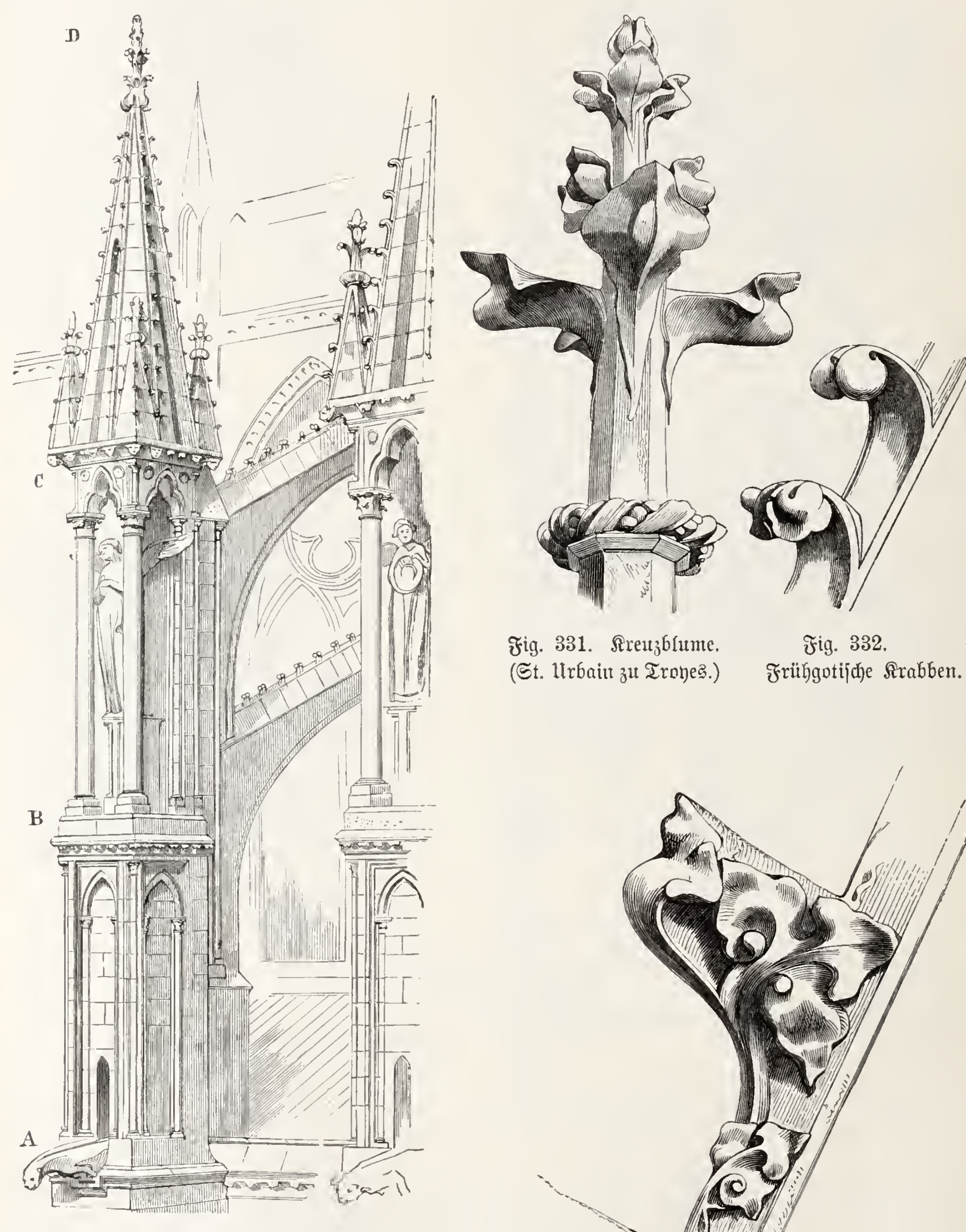


Fig. 330. Strebepfeiler von der Kathedrale zu Reims. (Nach Viollet-le-Duc.)
A Wasserspeier. B—C Baldachin. C—D Fiale mit vier Nebenfialen.

Fig. 331. Kreuzblume. (St. Urbain zu Troyes.)

Fig. 332. Frühgotische Krabben.

Fig. 333. Spätgotische Krabbe.

verdient das erfolgreiche Streben, die Masse in einzelne Glieder aufzulösen, die Konstruktion auf feste Rippen mit leichtem Füllwerk dazwischen zu beschränken. So zeigen die Fensterwände die feinste Gliederung; es lösen sich von den Spitzbogen die innersten Plättchen ab, ebenso von den Rahmen der Kreise einspringende Winkelstücke, welche sogenannte Nasen (Fig. 329) bilden. Sie verwandeln den einfachen Spitzbogen in einen Kleeblattbogen, die Rundung in eine belebtere, in eine Spitze auslaufende Figur.

Arkaden, Triforien und Fenster folgen im Inneren des gotischen Domes übereinander. Die Außenarchitektur wird wesentlich durch das Gerüste der Streben bestimmt. Die Strebebogen zeigen über dem eigentlichen Bogen, welcher den Schub der Gewölbe auf den Strebepfeiler überträgt, noch ein meistens durchbrochenes schräges Mauerstück. Dieses verstärkt die Widerstandskraft des Bogens und leitet durch eine in ihm angelegte Rinne zugleich das Regenwasser bis zu den weit vorspringenden Wasserspeiern (Fig. 330 bei A). Der Strebepfeiler steigt in Absätzen sich verjüngend in die Höhe; er wird in den unteren Teilen seiner Bestimmung gemäß massiv gebildet und zuoberst mit einer Spitzsäule oder Fiale gekrönt.

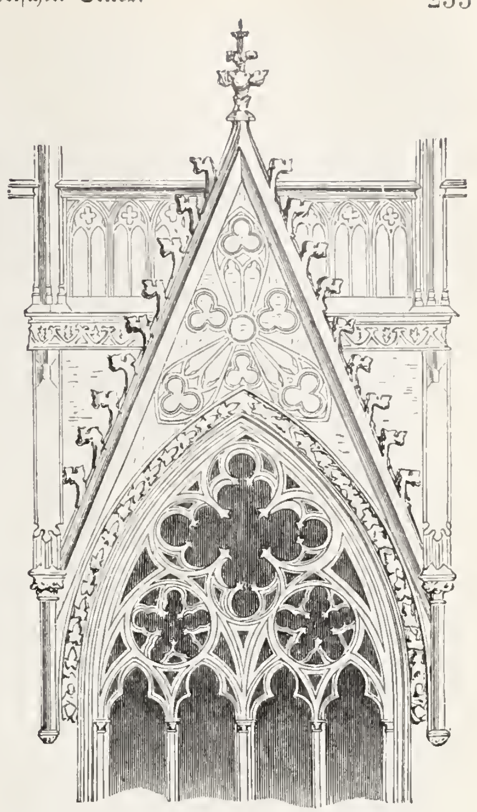


Fig. 334. Wimperge vom Kölner Dom.

An der Fiale wieder unterscheidet man den unteren viereckigen Teil als Leib von dem Riesen (die Erklärung gibt das englische Verbum to rise), der pyramidalen Spitze. Der obere Teil des Leibs wird bei reicherer Ausbildung mitunter nischen- oder baldachinartig gestaltet (Fig. 330 bei C). Fialen kommen auch als krönende Glieder an den Dachgalerien vor. Die schräge Linie des Riesen wurde durch Bossen oder Krabben, Knollen (Fig. 332, 333), welche gleichsam der Dreieckskante entwachsen, geschmückt; auf die Spitze des Riesen wurde die Kreuzblume (Fig. 331) gepflanzt. Es gilt geradezu als Regel, wie den einfachen Kreis, so auch die längere schräge







Fig. 335. Wasserspeier von der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal.
Faksimile nach Zeller, Stiftskirche zu Wimpfen im Tal. (Leipzig, Karl W. Hiersemann.)

Linie stets zu vermeiden. Jener wird ausgezogen, zugespitzt, in das Kleeblatt verwandelt, diese durch die aufgesetzten Krabben (Fig. 332 u. 333) unterbrochen. Krabben steigen daher den

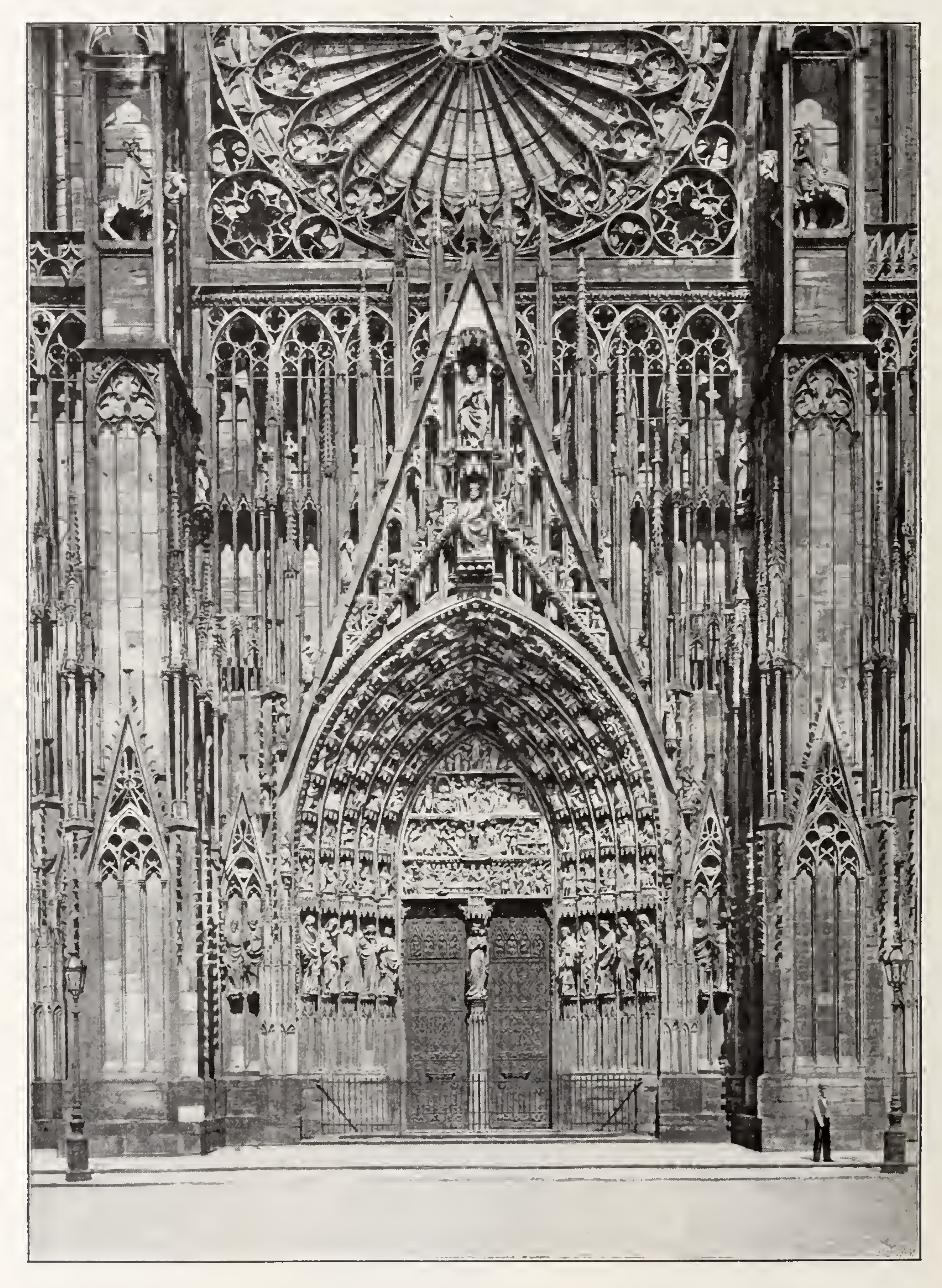


Fig. 336. Mittelstück der Straßburger Münsterfassade, entworfen nach 1275, mit Veränderungen fortgesetzt im Anfang des 14. Jahrhunderts.

Seiten eines jeden Dreieckes entlang in die Höhe, so insbesondere an den Wimpergen (Windbergen?), den steilen Schmuckgiebeln der Portale und Fenster, die in der Regel von Maßwerk durchbrochene Füllungen haben und an der Spitze in eine Kreuzblume auslaufen (Fig. 334,

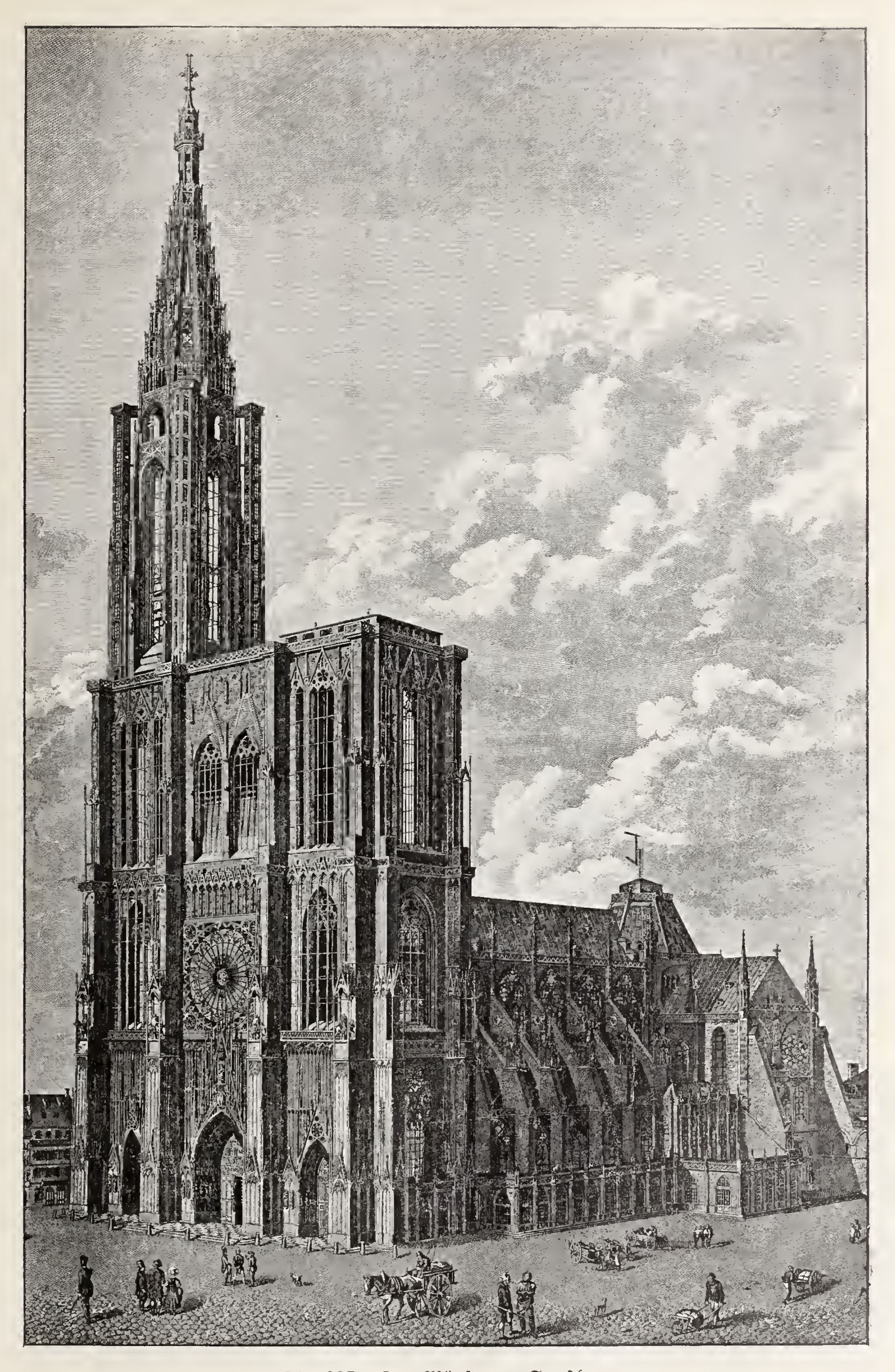


Fig. 337. Das Münster zu Straßburg.

auch 326). Die schräg abfallende, vorn rechtwinklig abgeschnittene Platte der Gesimse ist meist scharf und tief unterschnitten. Diese Bildung unterstützt die Ableitung von Schnee und Regen, auf welche außer den oft phantastisch gebildeten Wasserspeiern (Fig. 335) auch die sehr hohe und steile Dachanlage Rücksicht nahm, indes die Anordnung der über den Kranzgesimsen hinlaufenden Galerien die Feststellung und rasche Behebung von Bauschäden erleichterte und einen wirksamen Abschluß erzielte.

Während die Seitenansicht eines gotischen Domes das Gerüste der Konstruktion fast unverhüllt zeigt, drängt sich an der Fassade aller Schmuck, über welchen die Baumeister gebieten, zusammen. Mächtige Portale, meistens in der Dreizahl, das mittlere überdies noch durch einen Pfosten geteilt, durchbrechen und beleben den Unterstock. In den Hohlkehlen der schrägen Seitenwände der Portale stehen Statuen; solche füllen das Giebelfeld des Portales und die Bogenleibung aus (Fig. 336) und werden zuweilen reihenweise auch in den Galerien über dem Portalbau aufgestellt (Fig. 346). Mit dem Portale wetteifert im Schmucke die Fensterarchitektur der Fassade. Bald sehen wir über dem mittleren Portale ein Radfenster, eine Fensterrose mit reichem Maßwerke errichtet, bald strebt ein gewaltiges Spitzbogenfenster in die Höhe. Den Abschluß der Fassadenarchitektur bilden die Türme, sei es, daß ein Mittelturm, das Ganze beherrschend, emporsteigt, sei es, daß zwei Türme, über den Seitenschiffen sich erhebend, die Fassade begrenzen (Fig. 337, 346). Da auch die Arme des stark betonten Querschiffes mit einer ähnlichen Fassade wie das Langhaus und mit Türmen geschmückt wurden, und die Vierung des Kreuzes gleichfalls einen Turm trug, so entstand eine förmliche Gruppe von Türmen, welche allerdings an keinem Werke sich vollständig verkörpert zeigt, bei der Beurteilung der Ziele der gotischen Architektur aber nicht vergessen werden darf. Der gotische Turm wird in der Regel so angelegt, daß die unteren Stockwerke viereckig, von Strebepfeilern gestützt, aufsteigen; das Viereck geht sodann in ein Achteck über, worauf der durchbrochene Helm (krabbenbesetzte Rippen mit leichtem Maßwerk als Füllung), an der Spitze in die Kreuzblume auslaufend, folgt. Verleiht der plastische Schmuck der äußeren Architektur den reichsten Glanz, so hilft die Malerei wesentlich zur Erhöhung der Wirkung im Innern der Dome. Ohne Glasgemälde kann man sich gotische Dome gar nicht denken. Sie wecken erst die rechte Stimmung und vermitteln harmonisch die Gegensätze zwischen den dunkeln Steinmassen und den großen Lichtfeldern. Außerdem war man bemüht, die Wirkung der einzelnen Glieder, z. B. Kapitelle, Gurten, durch Farben zu erhöhen, und ersetzte vielfach durch Polychromie den sonst üblichen Teppichschmuck.



Fig. 338. Gewölbe des Chorumganges in der Abteikirche von Morienval. (Nach Gonse, L'art gothique.)

Die Geschichte der gotischen Architektur weist uns zuerst auf das nördliche Frankreich den Königsboden daselbst, die Isle de France mit den angrenzenden Provinzen, hin. Hier waren die inneren und äußeren Bedingungen für die frühzeitige Entwickelung der Gotik vereinigt. Die burgundischen Bauten vermittelten vornehmlich die Kenntnis des im Süden herrschenden Gewölbesystems und zugleich seiner Schwächen. In der in den nördlichen Landschaften heimischen Kreuzgewölbekonstruktion besaß man einen fruchtbaren Keim für die weitere Entwickelung. Dazu kam, daß namentlich während der Regierung König Philipp Augusts (1180—1223) die nordfranzösischen Städte zu großer Blüte emporstiegen und gleichzeitig eine rege Bautätig-

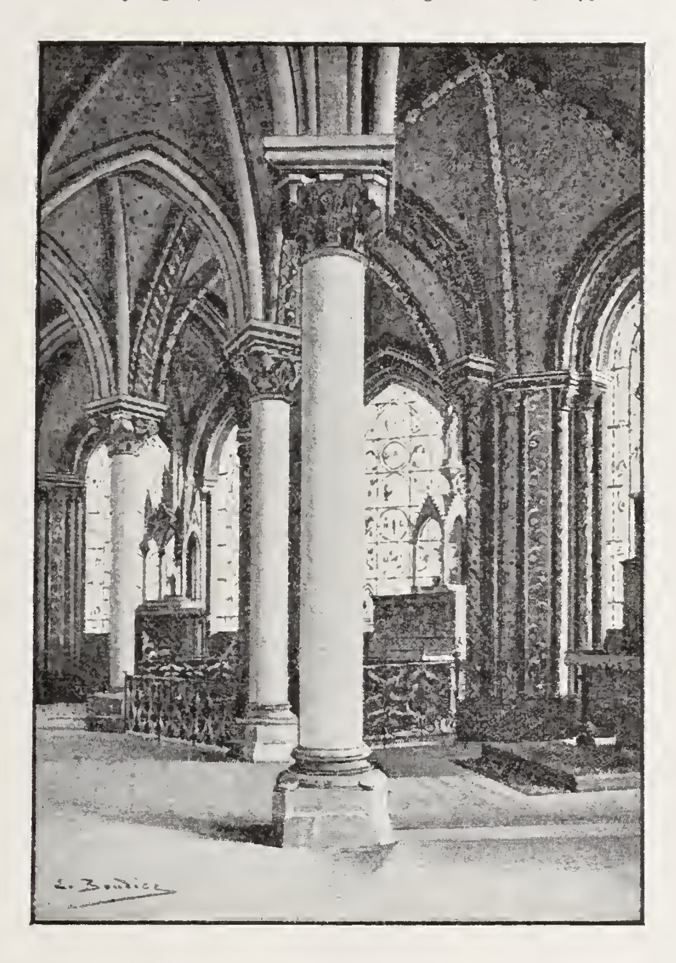


Fig. 339. Chorumgang von St. Denis in Paris. (Nach Gonse, L'art gothique.)

keit begann, wodurch nicht nur der Ehrgeiz der Bauherren, sondern auch der Erfindungssinn der ausführenden Künstler angespornt, jeder Fortschritt gleich bemerkt und weitergeführt wurde. Die früheste Anwendung der gotischen Gewölbekonstruktion findet sich bei der noch dem ersten Viertel des 12. Jahrhunderts angehörigen Apsis der Abteikirche von Morienval bei Crépy-en-Valois. Der Chorumgang zeigt spitzbogige Kreuzgewölbe mit plumpen Diagonalrippen (Fig. 338) von der Art, welche die Seitenschiffe der in die gleiche Bauzeit versetzbaren Kirche St. Etienne zu Beauvais noch etwas unentwickelter konstruierten. Das früheste datierbare Beispiel der Verbindung von Kreuzrippen mit zugespitzten Rundbögen bieten die Reste der um 1130 entstandenen Kapelle von Bellefontaine. An kleinen Bauten der Diözesen Noyon und Laon reifte das neue System weiter und drang gegen 1140 bis zur Seine vor. Die Nor-

mandie und die nördliche Isle de France mit den benachbarten Gebieten der Picardie hatten sich bis dahin die Verstärkung der Kreuzgewölbe durch Diagonalrippen angelegen sein lassen. Erstere fand für ihre sechsteiligen Gewölbe in Emporen und in den noch unter Dach bleibenden Strebebogen die Widerlagerung, letztere gewann mit der Aufnahme des Spitzbogens die Beweglichkeit der mannigfachen Grundrißformen anpaßbaren Kreuzrippengewölbe. Die zweckentsprechende Vereinigung und Durchdringung all dieser Bestrebungen, konsequente Verwendung

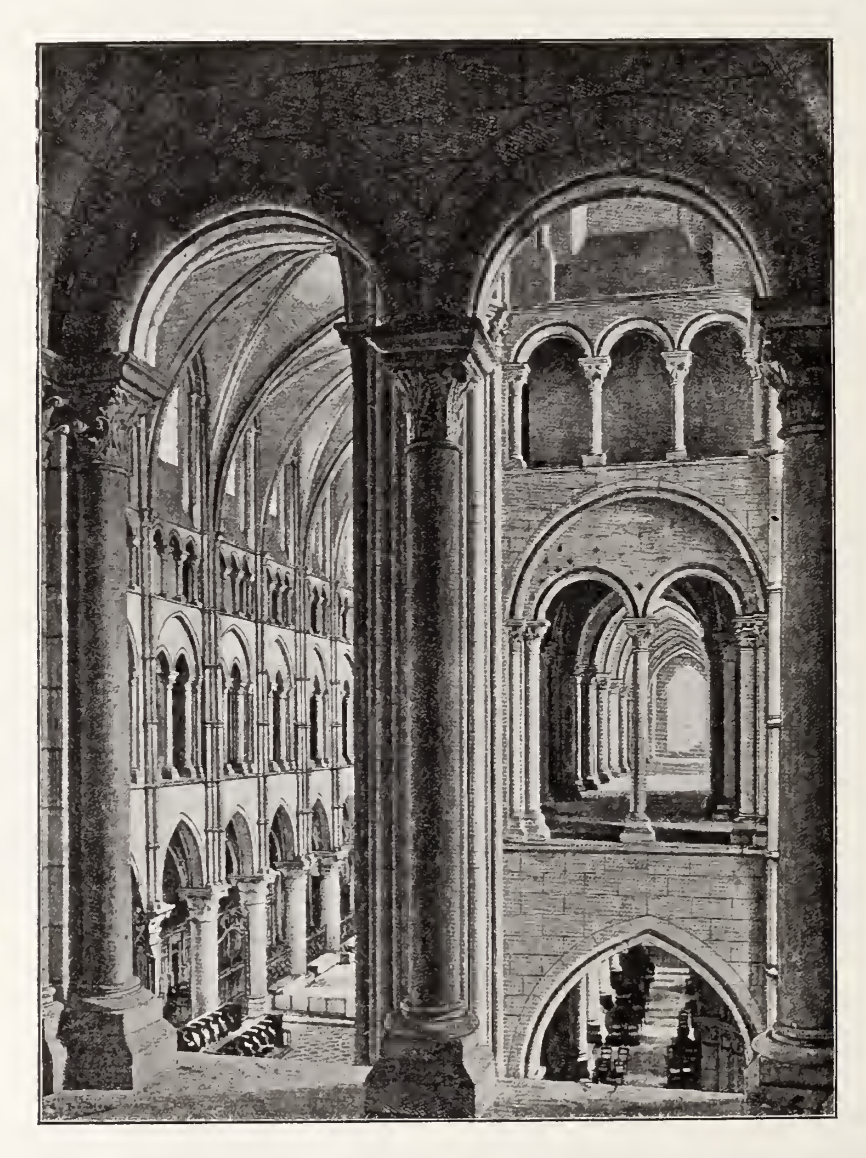


Fig. 340. Inneres der Kathedrale zu Laon. (Nach Gonse, L'art gothique.)

des Kreuzrippengewölbes und des Spitzbogens, die in lebendigster Fühlung mit dem Strebewerke das Wesen des neuen Stiles bildete, erfolgte bei dem Neubaue des Chores der Abteikirche von Saint Denis in Paris (Fig. 339), welcher die grundlegende Lösung einer den Arkadenöffnungen des innern Chorrundes entsprechenden radialen Anordnung rund schließender, im Kranze unmittelbar aneinander gereihter Kapellen bietet. Von dem 1137—1144 durch Abt Suger vollendeten Werke erhielten sich nur die Krypta und der untere Teil. Fast gleichzeitig vollzog sich eine Um- und Fortbildung der Kreuzrippenwölbung, welche zugleich auf die Herausarbeitung

des Grundgedankens der Gotik, nämlich auf die Sonderung in raumabschließende und konstruktiv wirkende Teile Bedacht nahm, in der Kathedrale St. Maurice in Angers. Die Übergangsbewegung der Normandie beeinflußte auch die Wölbungsformen der Kollegiatkirche zu Poissy bei Paris (1130—1135) und der mit ihrer Grundrißlösung sich nahe berührenden, 1140 begonnenen Kathedrale von Sens, deren Mustergültigkeit bald bis nach England sich erstreckte. Auf burgundischem Boden fanden die neuen Bestrebungen in der bald nach 1150 errichteten Zisterzienserkirche in Pontigny ihre erste baukünstlerische Verkörperung, welche manche romanischen Nachklänge viel rascher als die französische Frühgotik selbst fallen ließ. Die Wurzeln, aus welchen das herrliche Gebäude des neuen Stiles hervorsproß, verbreiteten sich in einem weit ausgedehnten Gebiete von der Normandie und dem Anjou bis nach Burgund und entwickelten sich zunächst am triebkräftigsten in den Werken der sogenannten Schule von St. Denis.

Zur Schulgruppe von St. Denis, welche den Stützenwechsel bald aufgab, das sechsteilige Kreuzrippengewölbe als die Normalwölbungsform des Langhauses betrachtete und mit Vorliebe das viergeschossige System wählte, gehören außer den Kathedralen von Senlis, Noyon und Laon (Fig. 340) die Chorpartien von St. Remy in Reims und von Notre Dame zu Châlons sur Marne,

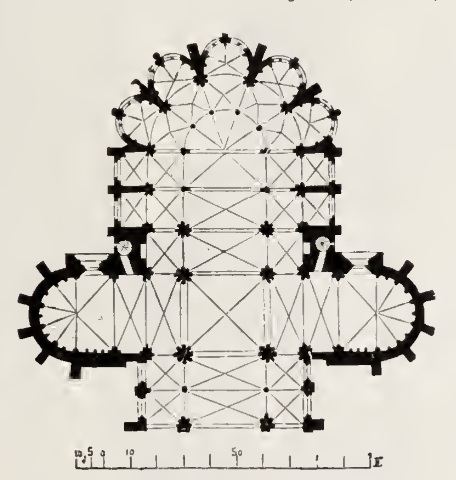


Fig. 341. Kathedrale zu Noyon. Grundriß des Chors und des Querschiffs.

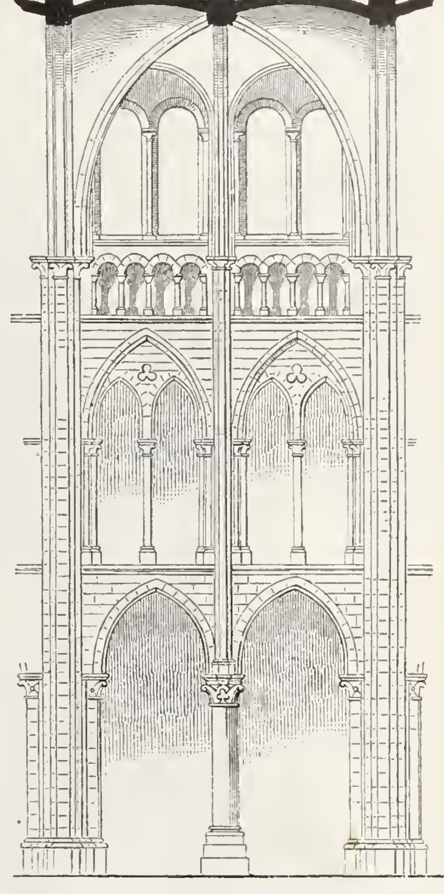


Fig. 342. Kathedrale zu Noyon. System des Langhauses.

von St. Leu d'Esſérent und von Vezelay, wo der Grundriß von St. Denis direkt kopiert wurde; letzterem kommt auch St. Etienne in Caen nahe. Nur verzichteten diese Nachbildungen mit den Fortschritten des Strebesystems auf den zweiten Umgang. Die Fassade von St. Denis erlangte für Sens, Senlis, Lisieux und Notre Dame in Châlons eine bald stärker bald schwächer betonte Vorbildlichkeit. Gar manche Einzelheiten französischer Bauten des 12. Jahrhunderts vertreten in Wahrheit den Übergangsstil. So sehen wir in der Kathedrale von Noyon, deren an die Kölner Kapitolskirche erinnernder Kleeblattgrundriß in der Abteikirche St. Lucien bei Beauvais (1090—1109) einen Vorgänger, in der Kathedrale von Cambray einen Nachahmer fand, die Kreuzarme noch abgerundet (Fig. 341), die Schiffspfeiler in der Gestalt abwechselnd. Im Aufrisse (Fig. 342) mischt sich noch Altes (Empore) mit Neuem (Triforium); die Fenster

sind im Rundbogen geschlossen, fügen sich nicht frei dem Schildbogen an; die Mühe, die aufeinander folgenden Stockwerke in Maßen und Verhältnissen in Einklang zu bringen, wird überall sichtbar. Der Chor von St. Remy zu Reims, an das ältere Langhaus angebaut, stützt noch durch romanische Säulen die Oberwand der Chorrundung und läßt überhaupt, obschon die Konstruktion (Anlage von Galerie und Triforium, Umgang und Kapellenkranz, Strebe-

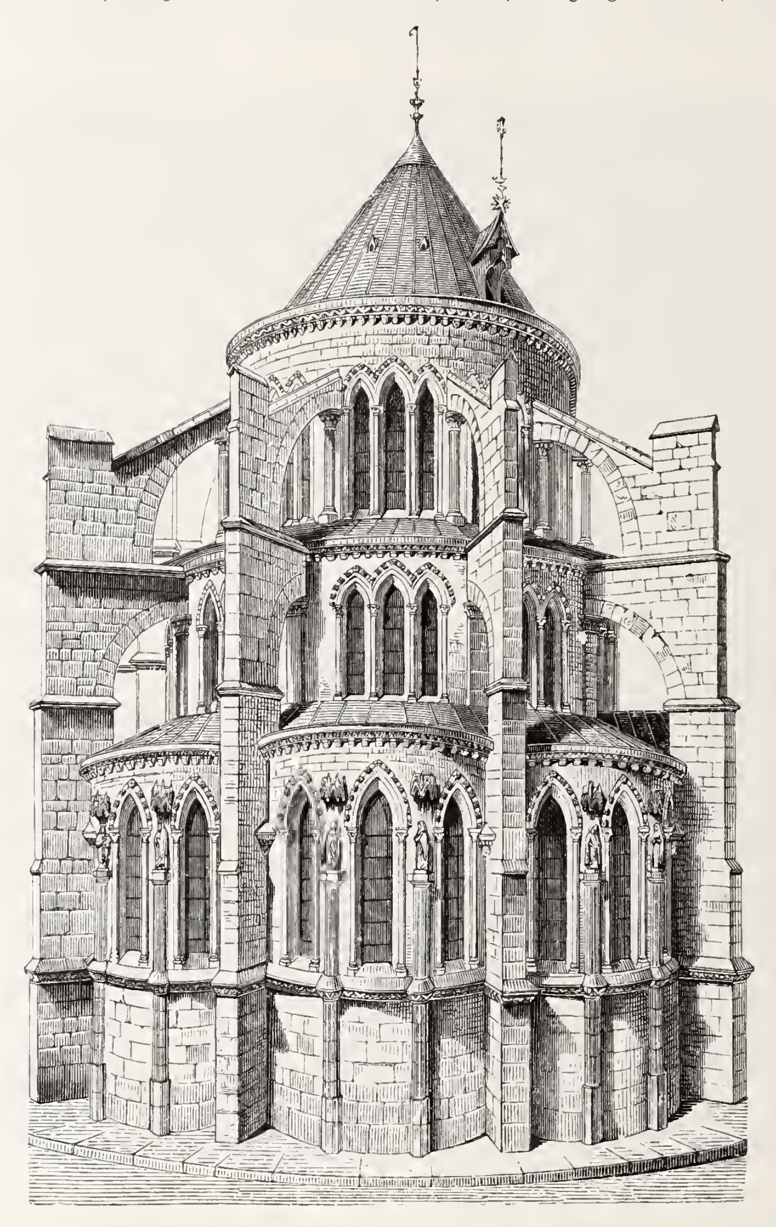


Fig. 343. Notre Dame zu Châlons. Choransicht.

bogen) bereits dem neuen Stile angehört, in den Detailformen die Anhänglichkeit an die alte Weise durchklingen. Auch am Chore der Kirche Notre Dame zu Châlons (Fig. 343) scheint die Konstruktion, z. B. das Strebesystem, höher entwickelt als die dekorative Kunst, wie die Nacktheit der Strebepfeiler, die schmucklosen Spitzbogenfenster zeigen. Von dem romanischen Stile sagt sich selbst die Turmanlage der Kathedrale von Laon (Fig. 344), an welcher in den letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts gebaut wurde, nicht völlig los. Der Übergang aus dem

Viereck in das Achteck, die allmähliche Verjüngung, die Tabernakel in den oberen Stockwerken wie die Gruppierung der Türme, deren Zahl wie später in Reims und Rouen ursprünglich auf sieben bestimmt war, zeigen bereits den gotischen Charakter. Doch herrschen noch Horizontallinien in den Abschlüssen der Stockwerke vor, und es fehlt die reiche Ornamentierung der vollkommen entwickelten gotischen Bauweise. Villard de Honnecourt versichert in den immerhin spärlichen Bemerkungen seines Skizzenbuches, er habe bei seinen Wanderungen durch viele Länder nichts dem Laoner Turme Ähnliches gesehen. Außerdem bezeugt die Nachbildung des Laoner Turmsystems in Bamberg und Naumburg, daß diese großartige Leistung des französischen Turmbaues, die zunächst auf St. Yved de Braisne und die Kathedrale in Senlis einwirkte, die volle Bewunderung der Zeitgenossen fand. In der Besetzung der Helmkanten mit krabbenverzierten Rippen und in der schlitzartigen Durchbrechung der Helmflächen waren der gotischen Turmbaukunst neue entwickelungsfähige Motive gegeben, deren Lebenskraft später die deutschen Meister sich dienstbar zu machen verstanden.

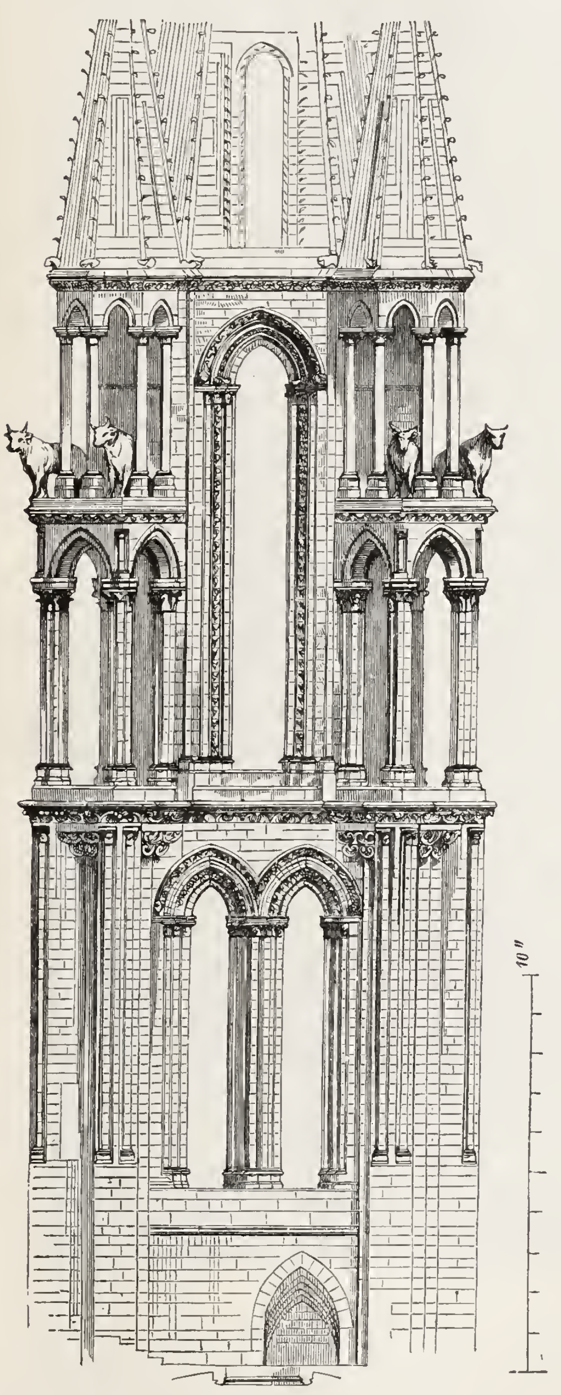


Fig. 344. Turmanlage von der Kathedrale zu Laon. (Nach Viollet-le-Duc.)

Im Weichbilde von **Paris** entfaltet sich frühzeitig im 12. Jahrhundert eine rege Bautätigkeit. Bald nach der Erneuerung der uralten Grabkirche der Könige in St. **Denis**, welches

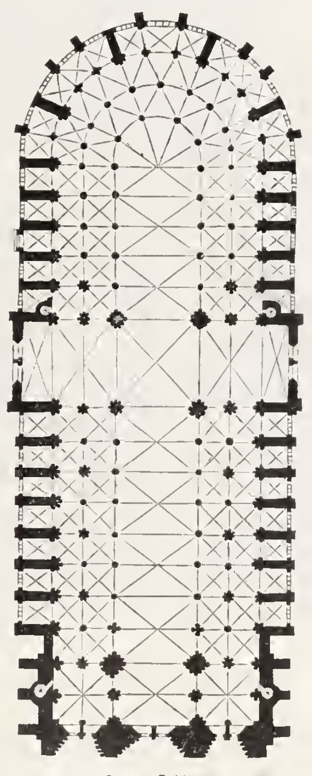


Fig. 345.
Notre Dame zu Paris.

Werk gewöhnlich an die Spitze der gotischen Bauten Frankreichs gestellt wird, bekommt 1163 die kaum weniger ehrwürdige Kirche St. Germain-des-Près in Paris einen neuen Chor. In

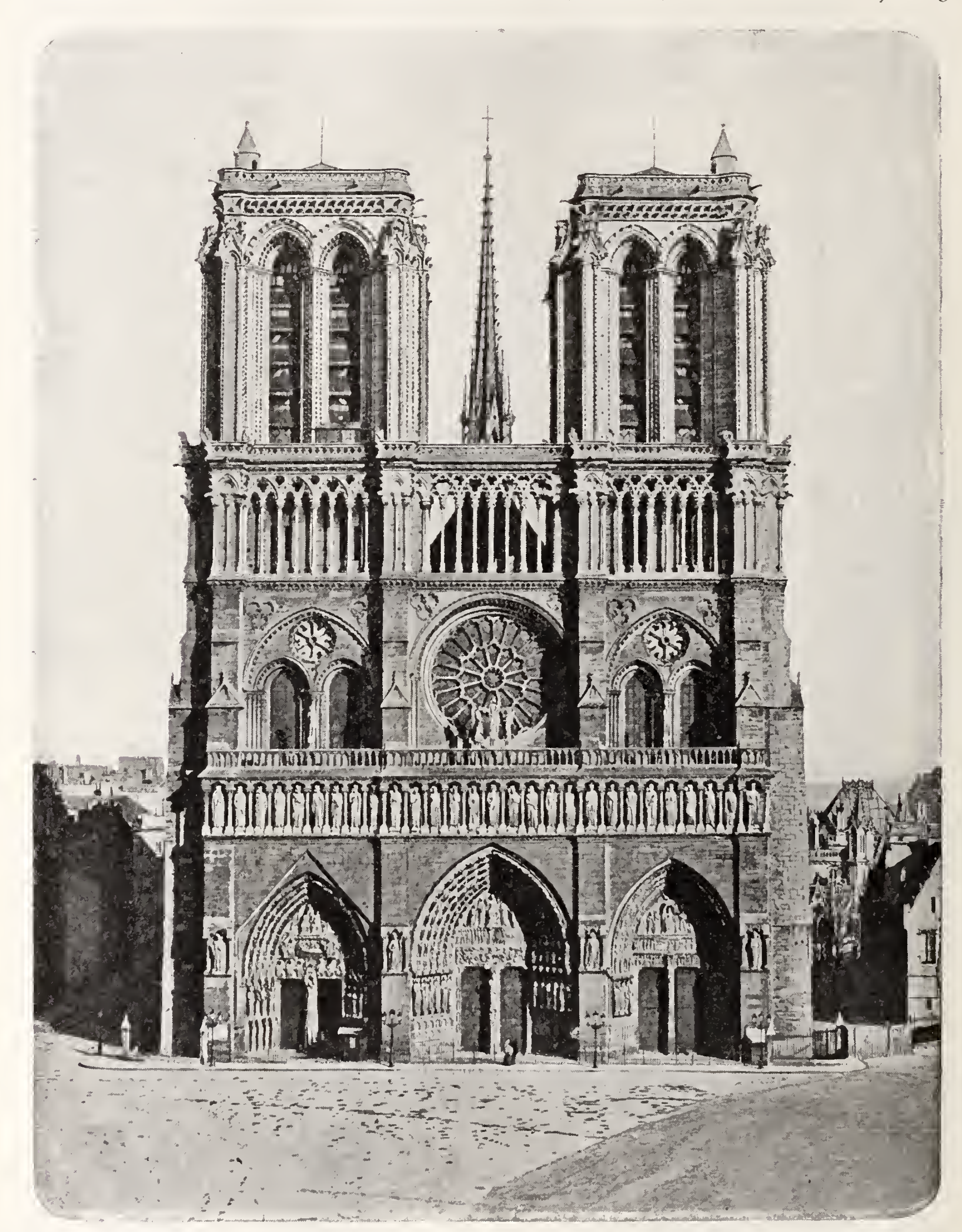


Fig. 346. Notre Dame zu Paris.

demselben Jahre wird der Grundstein zur Pariser Kathedrale, der Kirche Notre Dame, auf der Seine-Insel gelegt. Der Bau von Notre Dame zieht sich weit in das folgende Jahrhundert hinaus; noch während der Bauzeit wurde die ursprüngliche Anordnung der Oberteile geändert.

Die Kirche (Fig. 345) ist fünfschiffig angelegt, diese Anlage auch im Chore durchgeführt, der mit dem Verzicht auf die Kapellen und mit Verdoppelung des Umganges eine neue Lösung erzielt. Dicke, gedrungene Säulen tragen die Oberwände und die Gewölbedienste, über den Seitenschiffen erhebt sich eine Empore, die Fenster sind nur dürftig gegliedert. Das unterste



Fig. 347. Obere Kapelle der Ste. Chapelle in Paris.

Stockwerk der um 1218 begonnenen, offenbar von Noyon beeinflußten Fassade nehmen drei reich geschmückte (restaurierte) Portale ein, darüber befindet sich eine Galerie mit den Statuen der Könige Israels, ein Radfenster füllt das mittlere Hauptfeld aus, während das zweite Stockwerk der Türme je zwei von einem gemeinsamen Bogen eingefaßte Spitzbogenfenster zeigt; mit einer offenen Galerie statt des Giebels schließt oben die Fassade ab (Fig. 346). Das Rad=

fenster und die entschiedene Betonung der horizontalen Glieder bleiben der französischen Gotik auch später eigentümlich. Von geringem Umfange, aber durch den Reichtum der inneren Ausstattung ein wahres Kunstjuwel ist die Sainte-Chapelle im Hofe des Justizpalastes, unter Ludwig dem Heiligen von Pierre de Montereau 1243—1248 errichtet. Sie darf den Doppelkapellen angereiht werden. Über der niedrigen dreischiffigen Unterkapelle erhebt sich die in reichen Farben geschmückte Oberkapelle, in deren Gliedern und Ornamenten die gotische Kunst ihre höchste Vollendung feiert (Fig. 347, vergl. Fig. 325 u. 326); hier ist der zunächst als Schutzdach vorspringender Portale gedachte Wimperg zum erstenmale auf die Fenster übertragen.



Fig. 348. Kathedrale zu Chartres.

Mit Ausnahme der unteren Fassadenteile fällt auch der neuntürmig projektierte Bau der Kathedrale von Chartres (Fig. 348) in das 13. Jahrhundert. Der Eindruck der Höhe des Baues (Mittelschiff über 35 m hoch) wird durch die Anordnung von nur zwei Seitenschiffen gesteigert. Die Verwendung der vierteilig schmalrechteckigen Gewölbe, welche hier zum erstenmal die sechsteilig quadratischen verdrängten, bedeutete eine für die französische Hochgotik überaus wichtige Reform. Der Chor schließt sich in der Anlage an die Pariser Kathedrale an, nur daß dem Umgange noch drei größere Apsiden im Halbkreise vortreten. Dieses Motiv der herausspringenden kapellenartigen Apsiden erscheint in der auch von Bourges aus beeinflußten Kathedrale von Le Mans noch stärker ausgebildet. Bourges blieb sogar der Anordnung der Krypta treu, die kirchenartig ausgestaltet wurde und kaum anderswo ihresgleichen hat.

Während an den zuletzt genannten Werken ältere Teile (in Chartres die Fassade, in Le Mans das Langhaus) mit jüngeren verschmolzen werden, zeigen die großen Kathedralen von

Amiens und Reims das gotische Bausystem ganz einheitlich durchgeführt. Die Kathedrale von Amiens in der alten Picardie (Fig. 349, vergl. Fig. 316 u. 319) wurde von 1218 bis 1268 (zuletzt, wie gewöhnlich, die noch im 14. und 15. Jahrhundert weitergeführte Fassade) errichtet. Dem dreischiffigen Langhause und dem ebenfalls dreischiffigen Querhausbaue schließt



Fig. 349. Die Kathedrale von Amiens.

sich der Chor mit Umgang und einem Kapellenkranze, also die Breite des Langhauses weit überragend, an (Fig. 350). Der 1225 begonnene Bau der Kathedrale von Beauvais zielte auf künstlerische Steigerung des in Amiens Gebotenen ab, überschritt aber die Haltbarkeitsgrenzen der Gewölbe derart, daß sie schon im 13. Jahrhundert zusammenstürzten. Die Fassade von Amiens wiederholt das an der Notre Damekirche in Paris beobachtete System der Galerien

und der Mittelrose. Ähnlich, nur noch glänzender und mit plastischem Schmucke beinahe überladen, tritt uns die erst im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts errichtete, wieder Rosenfenster und Königsgalerie verwendende Fassade der Kathedrale von Reims (Fig. 351) entgegen. Wie bei der Kathedrale von Amiens, so ist uns auch bei der Krönungskirche der französischen Könige der Name des Baumeisters überliefert. Dort werden nacheinander Robert de Luzarches, Thomas de Cormont und dessen Sohn Regnault als Architekten genannt; mit der Kathedrale von Reims sind die Namen Johann Leloup, Gauthier von Reims, Bernhard von Soissons, Johann von Orbais und Robert von Coucy verknüpft. Da letzterer 1311 starb, die Kirche aber bereits 1212 begonnen wurde, so rührt nicht von ihm der Plan her; ebensowenig wissen wir, ob er sich, als er sein Amt antrat, an die ursprüngliche Anordnung genau hielt, da in dieser Hinsicht den Werkmeistern des Mittelalters eine große Freiheit zustand. Tiefe Kapellen schließen sich dem Umgange des Chores an, dessen Maße gegen die

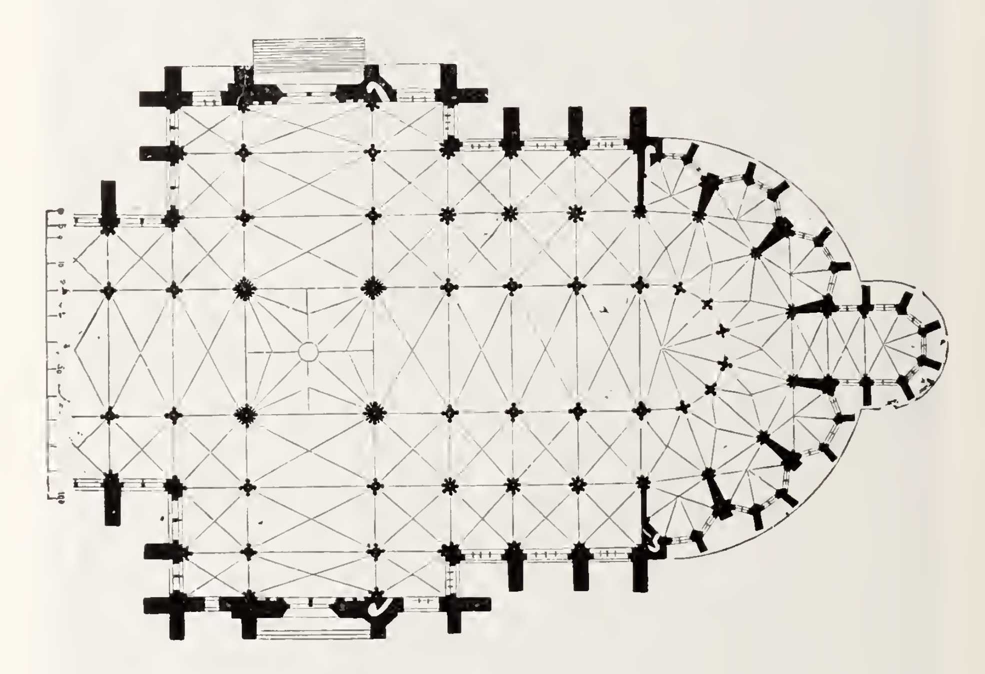


Fig. 350. Kathedrale zu Amiens. Querhaus und Chor.

große Breite des Querschiffes und die Ausdehnung des dreischiffigen Langhauses zurücktreten. Dem gotischen Grundsatze der Flächenauflösung ist in der Verschmelzung der Fenstergruppe zum Einheitsfenster gerade an den Chorkapellen zum erstenmale mustergültig Genüge geleistet. In dem Aufbaue der Strebepfeiler bemerkt man ein gewisses Mißverhältnis zwischen dem unteren massiven und dem oberen schwächeren Teile, welches durch die Stilentwickelung im Laufe des 13. Jahrhunderts nicht vollständig erklärt wird. Auch die Pfeilerbündel im Mittelschiffe sind in wuchtiger Stärke angelegt und deuten auf eine bestimmte Schulrichtung des Baumeisters hin. Chartres, Amiens, Beauvais und Reims sind nächst Bourges und Le Mans die hervorragendsten Schöpfungen französischen Kathedralenbaues, denen sich Soissons, Troyes, Châlons, Tours, Toul, die Kollegiatkirche von St. Quentin, St. Nicaise in Reims, von Hugo li Bergier 1229—1263 errichtet, und die das Laoner System nachahmende Klosterkirche von Mouzon würdig anreihen. Bei der Kathedrale von Soissons sind Umgang und Kapellenkranz in der Weise verschmolzen, daß die Rippen beider in einem gemeinschaftlichen Schlußstein zusammen=

laufen. Die großartigen Klostergründungen Ludwigs IX. Royaumont und St. Jean de Vigne bei Soissons fielen leider der Revolution zum Opfer.



Fig. 351. Fassade der Kathedrale zu Reims.

An der Entwickelung und Blüte gotischer Kunst nahmen die südlichen und westlichen Gebiete nicht gleich hervorragenden Anteil. Die politischen und religiösen Verhältnisse lähmten die Kunstfreude. Die Kathedralen von Clermont-Ferrand, Limoges, Toulouse und Narbonne sind zweifellos unter maßgebendem Einflusse nordfranzösischer Meister entstanden, der auch in Bayonne offenkundig ist. Notre Dame in Paris wurde vorbildlich für die große Fensterrose der Kathe-

drale von Poitiers, während in jener zu Angers normännische und englische Anschauungen sich Geltung verschafften, von denen auch die Bretagne zunächst abhängig war. Erst im 14. Jahrhundert wurde Südfrankreich baugeschichtlich wieder interessanter, zog Chorumgang und Kapellenkranz in gemeinsame Gewölbejoche zusammen und erweiterte die Seitenschiffe durch fortlaufende Kapellenreihen an den Langhausseiten. Die so eigenartig befestigten Saalkirchen gliederten der Gotik eine ältere Bauform geschickt an.

Die hervorragendsten Schöpfungen der burgundischen Baugruppe sind Notre Dame in Dijon, Notre Dame in Saumur und die Kathedrale in Auxerre, welch letztere den Chorumgang beibehielt, aber auf den Kapellenkranz verzichtete. Eine offenbar gegen Cluny gerichtete Strömung drängte den einst in Burgund so beliebten Chorumgang mit ausstrahlenden Kapellen



Fig. 352. Gewölbe der Kathedrale zu Alby, mit hängenden Schlußsteinen.

zurück. Dagegen behauptete sich immer noch die Anordnung offener Vorhallen in Beaune, Dijon, Michery, Semur. Vor 1260 finden sich burgundische Fensterteilungspfosten aus einem Stücke nicht.

Die Kathedralen der Normandie, die teils von Grund aus neu errichtet (Coutance, Séez), teils erweitert und umgebaut wurden (Rouen, Bayeux, Lisieux) folgten dem Grundrisse der französischen, dem Aufbaue der englischen Gotik, mit welcher sie auch die Anordnung der aus dem Kapellenkranze hervortretenden Muttergotteskapelle gemeinsam hatten. Sie gaben etwas später als die französischen Bauten die Emporen auf, welche ein Hauptkennzeichen der mit St. Denis in irgend einem Schulzusammenhange stehenden Werke geworden, von der Hochgotik aber im Systeme des Aufbaues wieder ganz fallen gelassen waren, und bildeten das an ihre Stelle tretende Triforium sehr hoch. Die Fülle geometrischer Ziermotive, welche Pflanzen-, Tier- und Menschenbildungen ganz zurückdrängt, quillt noch aus dem so ergiebigen Borne der roma-

nischen Kunst weiter. Der Aufbau der bis zum Helmansatze vierseitig ansteigenden Türme, die wie ehedem in größerer Zahl beigegeben wurden, erreicht nicht die Feinheit französischer Durchbildung.

So tiefe und gesunde Wurzeln auch die gotische Architektur in dem französischen Boden, ihrem Mutterboden, geschlagen hatte, so währte ihre Blüte doch nur kurze Zeit. Bereits am Anfange des 14. Jahrhunderts erscheint der Höhepunkt ihrer Entwickelung überschritten. Die riesige Anlage der Kirchen erschwerte die einheitliche Durchführung. Menschenalter vergingen stets, ehe das Werk vollendet werden konnte. Die leitenden Kräfte wechselten; an keinen in allen Einzelheiten festgestellten Plan gebunden, gingen die Meister ihren Neigungen nach und suchten durch immer größeren Reichtum der architektonischen Ausstattung, durch Steigerung der Maße ihre Vorgänger zu übertreffen. So kam allmählich die übertriebene Betonung der vertikalen Linien, die vorwiegend dekorative Richtung, welche den ruhigen Überblick erschwert, die Harmonie der Verhältnisse beeinträchtigt, in den gotischen Stil. Der ausführende Steinmetz trug über den schöpferischen Architekten den Sieg davon. Er war von allem Anfange an nach der ganzen Stellung, welche die Gotik im Volksleben einnahm, ein gefährlicher Nebenbuhler des letzteren gewesen. Vollends in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters kommen die in Frankreich allerdings nicht überall gleich lebendige Freude an gekünstelten Gewölbebildungen und die Vorliebe für eine willkürliche Zeichnung der Ornamente, welche sich nicht mehr auf eine klare geometrische Grundlage zurückführen läßt, zum Vorschein.

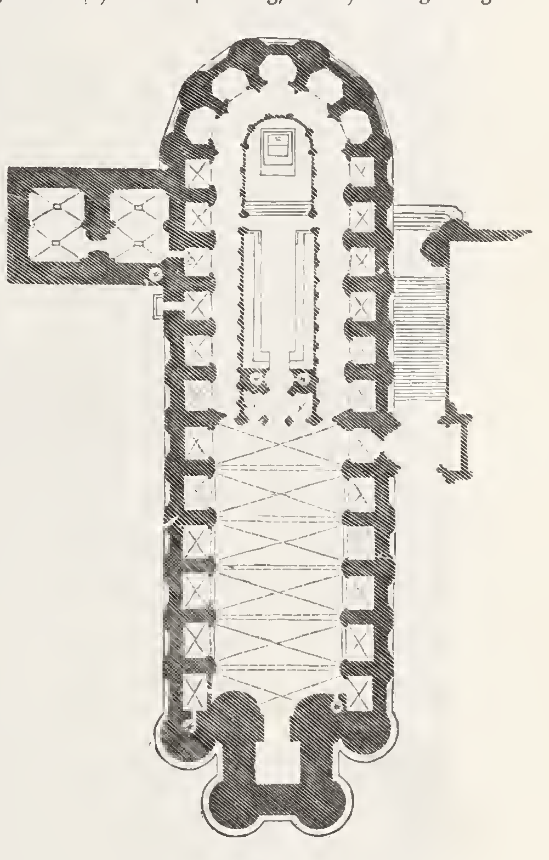


Fig. 353. Kathedrale zu Alby.

Ein Beispiel, wie die Gewölberippen zu einem Netze verschlungen werden und scheinbar von freischwebenden Konsolen aufsteigen, bietet die südfranzösische Kathedrale von Alby (Fig. 352), welche sowohl durch ihre von Kapellenreihen begleitete Einschiffigkeit (Fig. 353) als auch in der äußeren Architektur der befestigten Saalkirche von dem Herkommen stark abweicht. Ihrer Gruppe gehören die Kathedralen von Pamiers, Lavaur, St. Sauveur in Aix, St. Michel und St. Vincent in Carcassone an. Im Gegensatze zum Norden, der die Mauern in Stab- und Maßwerk auflöste, behielten diese Bauten große Wandflächen bei und begnügten sich mit einem geringen Lichtzuflusse. Eine glänzende Probe des sogenannten flamboyanten Maßwerkes, nach dessen züngelndem Flammenmotive die letzte Epoche französischer Gotik benannt wird, liefert der Lettner, die Querbühne zwischen Schiff und Chor, in der Kirche Ste. Madeleine in Troyes aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts (Fig. 354). Er wird noch weit überboten durch die prunkvolle Ausstattung der Grabkirche zu Brou, welche von 1506—1536 niederländische Künstler ausführten. Die Kathedralen in Nantes, Bordeaux, Lyon oder Saint Pol de Leon, die Kirchen St. Maclou in Rouen, St. Maurice in Lille, St. Jacques in Dieppe, die Weiterführung der noch der Vollendung harrenden Kathedralbauten in Rouen, Tours, Toul,

Vienne, Lyon oder Fassadenvollendungen in Sens, Senlis, Troyes und St. Ouen zu Rouen lassen eine stets nach Neuem suchende, schier unerschöpfliche Schmuckfreude erkennen. Sie wendete sich in höherem Grade als im 14. Jahrhunderte auch wieder der das Architekturbild so wesentlich hebenden Turmanordnung und Turmentwickelung zu, die in Harfleur, Caudebec, Bordeaux,

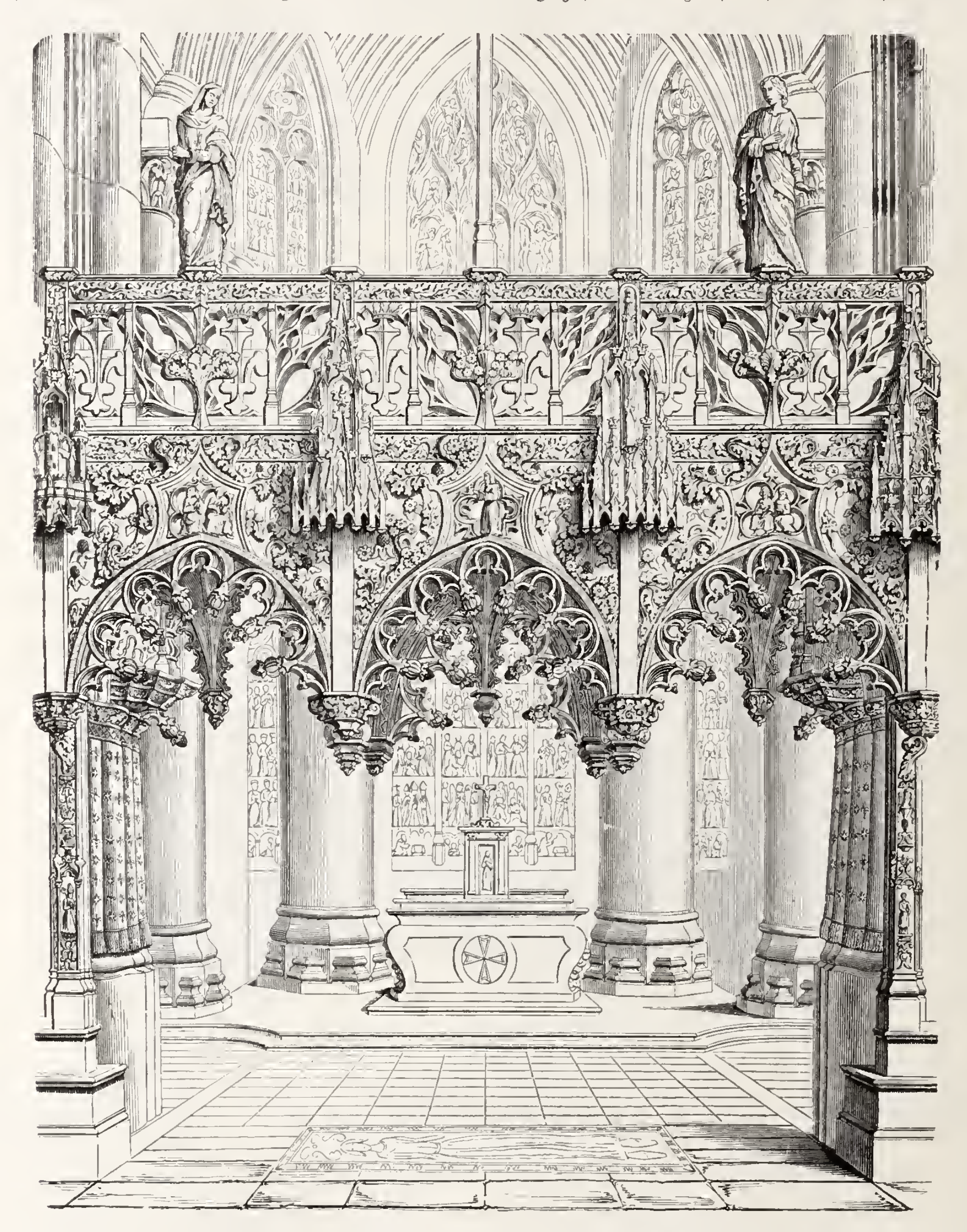


Fig. 354. Lettner von Ste. Madeleine zu Troyes.

Saint Pol de Leon oder in dem 1507—1513 errichteten Clocher neuf zu Chartres (Fig. 355) noch monumentale Wirkungen erreichte. Der Turmbau wurde zugleich für die Ausführung stattlicher Totenleuchten (Avioth) vorbildlich (Fig. 356).

Von gotischen Bauten aus jenen angrenzenden Ländern, welche wenigstens teilweise dem französischen Einflusse unterworfen waren, nennen wir die Kathedrale von Lausanne, neben



Fig. 355. Clocher neuf der Kathedrale in Chartres. (Nach Gonse, L'art gothique.)

der Kathedrale von Genf das hervorragendste gotische Denkmal der französischen Schweiz. Sie wurde von 1234—1275 errichtet, aber schon am Ende des Jahrhunderts durch eine Feuersbrunst beschädigt und nur notdürftig wiederhergestellt. Sie erinnert in der Choranlage und in dem Pfeilerwechsel an frühgotische Kirchen (Langres) Frankreichs.

Unter den belgischen Kirchen des 14. und 15. Jahrhunderts ragt (neben Ste. Gudule in Brüssel, St. Rombaut in Mecheln, dem Dome von Löwen) der Dom von Antwerpen

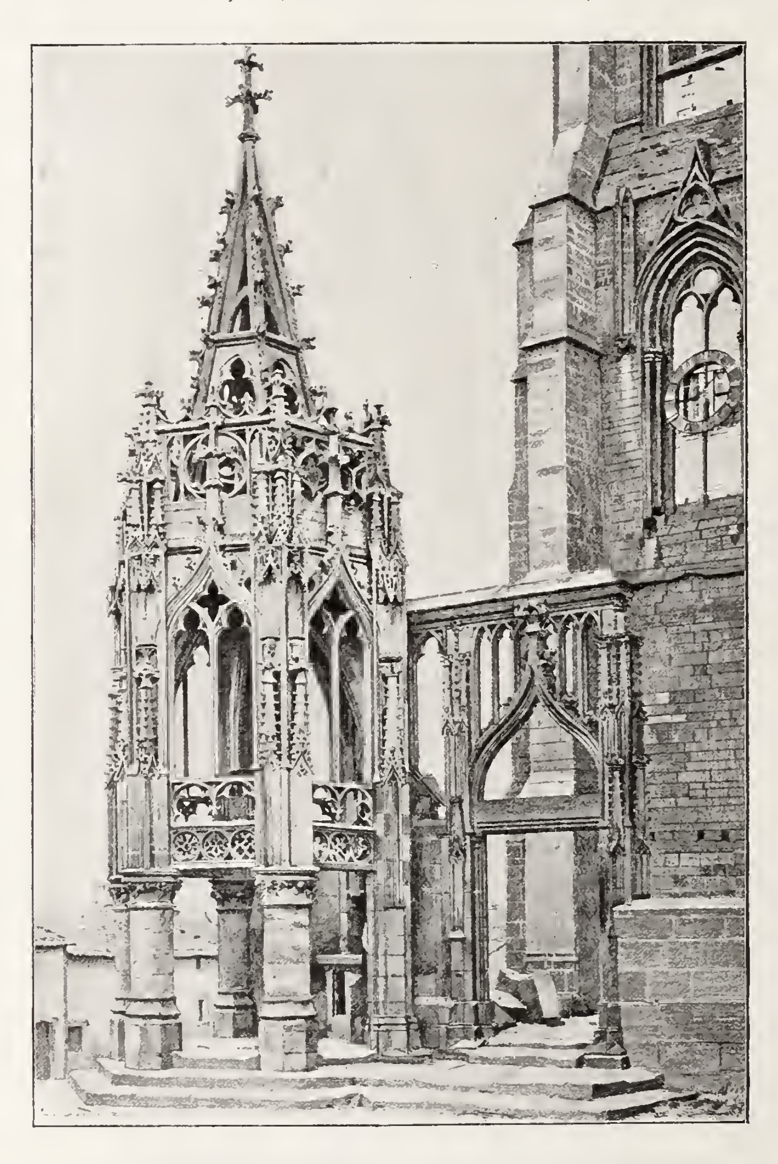


Fig. 356. Totenleuchte in Avioth. (Nach Gonse, L'art gothique.)

durch die Ausdehnung des Grundrisses und Mächtigkeit der Turmanlage hervor (Fig. 357). Er wurde 1352 mit dem Chor begonnen; seit 1406 leitete den Bau Peeter Appelman, dem man die Fassade und die Anfänge des Turmbaues zuschreibt. Die obersten Teile des Turmes hat Dominik Waghemakere 1518 vollendet. Die Kirche zählt sieben Schiffe; die zwei inneren Nebenschiffe sind von geringerer Breite als die äußeren, wohl später hinzugefügten Seitenschiffe. In Holland, das den Backstein bevorzugte, schränkte die Rücksicht auf den starken Wirkungen des Seitenschubs nicht standhaltenden Moorboden die Anwendung des Steingewölbes



Fig. 357. Kathedrale von Antwerpen.

ein. Holzdecken, manchmal mit Steingewölben im Chor und Querhaus kombiniert, herrschten vor; reine Steindecken wie in der Groten Kerk in Dordrecht, in Breda, in der Kathedrale St. Jan in Herzogenbusch, in Kampen sind vereinzelt. Die Beziehungen zu französischen Vorbildern schwächen sich allmählich ab. Chorumgang und Kapellenkranz, die für die Stephanskirche in Nymwegen, die Liebfrauenkirchen in Amsterdam und Dordrecht, für die Lorenzkirche in Rotterdam maßgebend blieben, wurden bei der Frauenkirche in Brügge oder an St. Nikolaus



Fig. 358. Degagierung englischer Arkadenpfeiler. (Nach Dehio und v. Bezold.)

in Gent enger zusammengezogen und reduziert; ja in Arnheim, Delft, Harlem und Leyden behielt man endlich nur den polygonal schließenden Umgang bei. Die in den nordöstlichen Provinzen auftretenden Hallenkirchen, von denen die Walpurgiskirche in Zütphen überdies Chorumgang und Kapellenkranz aufnahm, entstanden unter deutschen Einflüssen. Rundpfeiler auf achteckigem Sockel wurden fast ausschließlich verwendet, vereinzelt auch Satteldächer über jedem Schiffe errichtet.

Die gotische Architektur in **England**, von den heimischen Forschern als englischer Stil bezeichnet und nach den Jahrhunderten und Eigentümlichkeiten des Stiles in einen **frühenglischen** (13. Jahrhundert), in einen **dekorierten** (14. Jahrhundert) und einen **perpendikulären** (15. Jahrhundert) eingeteilt, trat ohne jeden Widerspruch und Kampf, während an dem Dome von **Canterbury** gebaut wurde, in Wirksamkeit. Der zu diesem Werke 1174 berufene Meister **Wilhelm von Sens** brachte einzelne Elemente aus seiner Heimat mit; doch hat im ganzen die englische Gotik eine große Selbständigkeit bewahrt und steht vielfach den älteren anglo-normannischen Bauten näher als den französischen Kathedralen, von welchen sie sich durch den beliebten geraden Chorabschluß und die geringere Ausbildung des Maßwerkes, der Dienste und der Streben unterscheidet. Die englische Frühgotik betonte ihre Selbständigkeit recht augenfällig in der Bildung der Arkadenpfeiler, deren Rundkern mehrere

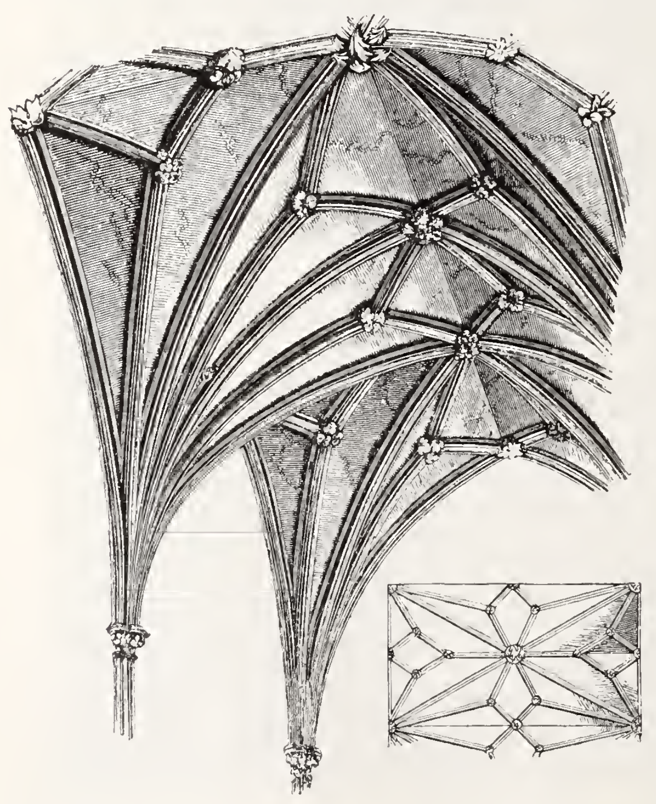


Fig. 359. Sterngewölbe. (Nach Parkers Glossary.)

bis auf Basis und Kapitell durchaus isolierte Säulen in einem gewissen Abstande umgaben (Fig. 358). Erst später wurden mit der Verringerung und dem gänzlichen Fallenlassen des letzteren die Dienste der Gruppenpfeiler mit dem Kerne zusammenhängend aufgemauert, behielten aber zunächst die eigene Basis und die eigenen Kapitelle bei. Durch möglichst häufige Wiederholung des Spitzbogens in Blenden oder Öffnungen aller Art wird wenigstens der Schein der Leichtigkeit in der Massenbewältigung zu erreichen versucht. Frühzeitig wurde das Kreuzgewölbe mit dem Stern- und Netzgewölbe (Fig. 359) vertauscht; neben der Steinwölbung bewahrt aber auch die Holzdecke, überaus kunstreich als Sprengwerk behandelt, besonders in der späteren Gotik



Fig. 360. Holzdecke aus St. Stephan zu Norwich.

ihre Geltung (Fig. 360). Zwischen dem Aufbaue und der Wölbung, deren Rippen nicht auf den aus Arkadenpfeilern emporschießenden Diensten, sondern auf Konsolen oder auf kurzen Diensten in der Triforien- oder Scheidbogenhöhe aufsitzen, fehlt die organische Fühlung. Dies übte natürlich auch auf die Strebepfeiler- und Strebebogenentwickelung seine Rückwirkung aus. Schon im 14. Jahrhundert begann das anfangs französischen Vorbildern folgende Maßwerk die „fließenden" Linien, welche mit den Schwingungen der Maßwerkstränge nach entgegengesetzten Richtungen (Fig. 361) innig zusammenhingen, zu bevorzugen und mit dem „Flowing" eigentlich dem französischen Flamboyant wie der deutschen Fischblase den Vortritt abzugewinnen. Eigentümlich erscheint ferner an den englischen Kathedralen (z. B. in Chester, Exeter) die Zinnenbekrönung und der in der späteren Zeit heimische gedrückte, eingezogene Bogen, der sog. Tudorbogen (Fig. 362), neben dem Eselsrücken, dem geschweiften, zur Spitze ausgezogenen Bogen (Fig. 363), welcher auch auf dem Festlande vorkommt. Die gotischen Kirchen Englands nähern

Fig. 364. Kathedrale von Canterbury. Grundriß.



Fig. 361. Englisches Maßwerk des 14. Jahrhunderts. (Nach Dehio und v. Bezold.)

sich mehr der Hallenform als die französischen Kathedralen; sie lassen zwischen der Höhe des Mittelschiffes und jener der Seitenschiffe keinen so beträchtlichen Unterschied walten (daher die Verkümmerung der Strebebogen) und betonen vielmehr die Längenrichtung.

Baugeschichtlich erregt die Kathedrale von Canterbury das höchste Interesse. Schon der erste Blick auf den Grundriß (Fig. 364) lehrt die allmähliche Entstehung des Werkes in verschiedenen Bauzeiten kennen. Mit der Krypta, dem Werke eines Ernulf, welcher mit Lanfranc aus dem Kloster Bec nach Canterbury gekommen war, und zwar mit ihren westlichen Teilen wurde noch in romanischer Zeit begonnen. Es folgte sodann der Bau der angrenzenden Teile des Langhauses mit dem östlichen Querschiff und weiter des Chors, an welchem die Rundkapelle zu Ehren Thomas Beckets, die „Becketskrone", angebaut ist. Der Chor verwertet die Plangedanken der Kathedrale von Sens und hat eine geringere Breite als das Mittelschiff, weil man die älteren Türme nicht zerstören wollte. Die zwischen den beiden Querschiffen



Fig. 362. Tudorbogen.



Fig. 363. Eselsrücken.



Fig. 365. Kathedrale von Canterbury. (Nach Uhde.)

errichteten Teile, die noch von Wilhelm von Sens herrühren, zeigen im Mittelschiff sechs-teilige Gewölbe. Das Langhaus (Fig. 365) wurde 1390—1411 vollendet. Unter franzö-

sischem Einflusse ist auch die Abteikirche zu Westminster (1245—1269) mit radianten Kapellen und ausgebildetem Strebesystem errichtet worden. Als eine freie Nachbildung der Sainte Chapelle in Paris wurde die vielbewunderte, leider nicht erhaltene Stephanskapelle des königlichen Palastes zu Westminster gepriesen. Während die Kirchen von Byland, Hexham und Whitby im Mittelschiffe die flache Balkendecke festhielten, wurden in dem von 1209—1235 ausgeführten Langhause der Kathedrale von Lincoln die ältesten Sterngewölbe auf englischem Boden eingezogen.

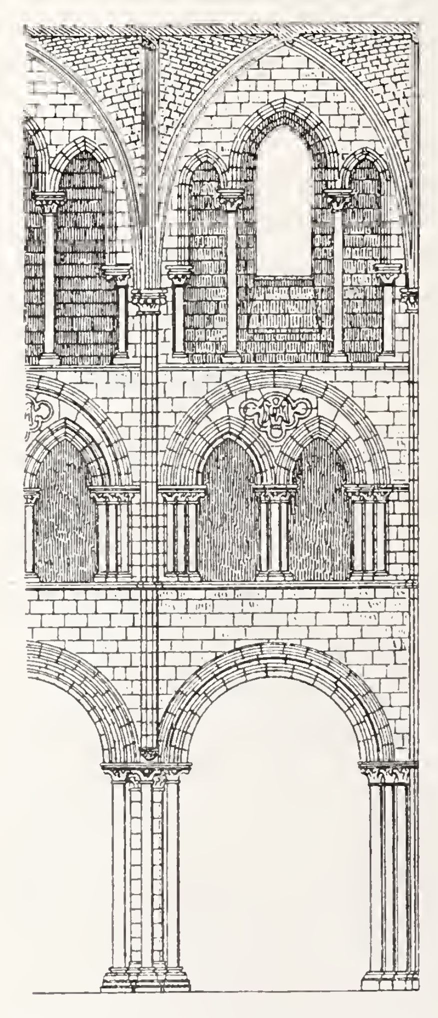


Fig. 366. Zwischengeschoßanordnung in Chichester. (Nach Dehio und v. Bezold.)

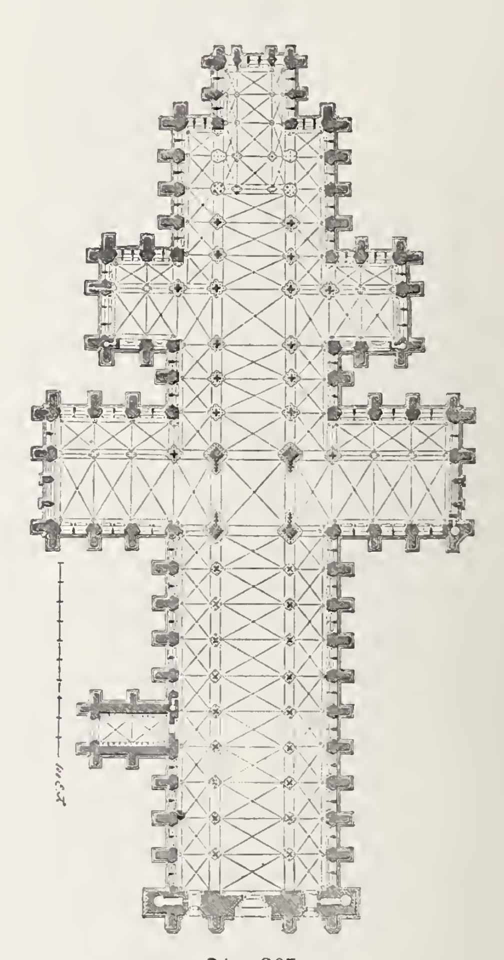


Fig. 367. Kathedrale zu Salisbury. Grundriß.

Die in der Kathedrale von Chichester zum erstenmal begegnende Zwischengeschoßanordnung (Fig. 366) mit den nach dem Mittelschiffe offenen Arkaden wurde für England geradezu charakteristisch. Das in England herrschende System der Gotik empfängt in der Kathedrale von Salisbury (1220 begonnen) einen reineren Ausdruck. Im Grundriß (Fig. 367) wie in den Höhenverhältnissen nähert sie sich den Kathedralen aus der normannischen Periode. Das dreischiffige Langhaus wird zweimal von einem zweischiffigen Querhause durchschnitten und schließt mit einem geraden Chore, über welchen die Marienkapelle (Lady-Chapel) — eine auch anderwärts beliebte Beigabe — vortritt. Das Mittelschiff steigt nur zu mäßiger Höhe empor, durchgehende horizontale Gesimse, sowohl unter den Triforien wie unter den Fenstern, verringern

noch den Eindruck der Höhe, zumal die Hauptdienste der Pfeiler nicht bis zu dem Gewölbe emporreichen, sondern gleich den anderen Diensten nur als Arkadenträger verwertet werden

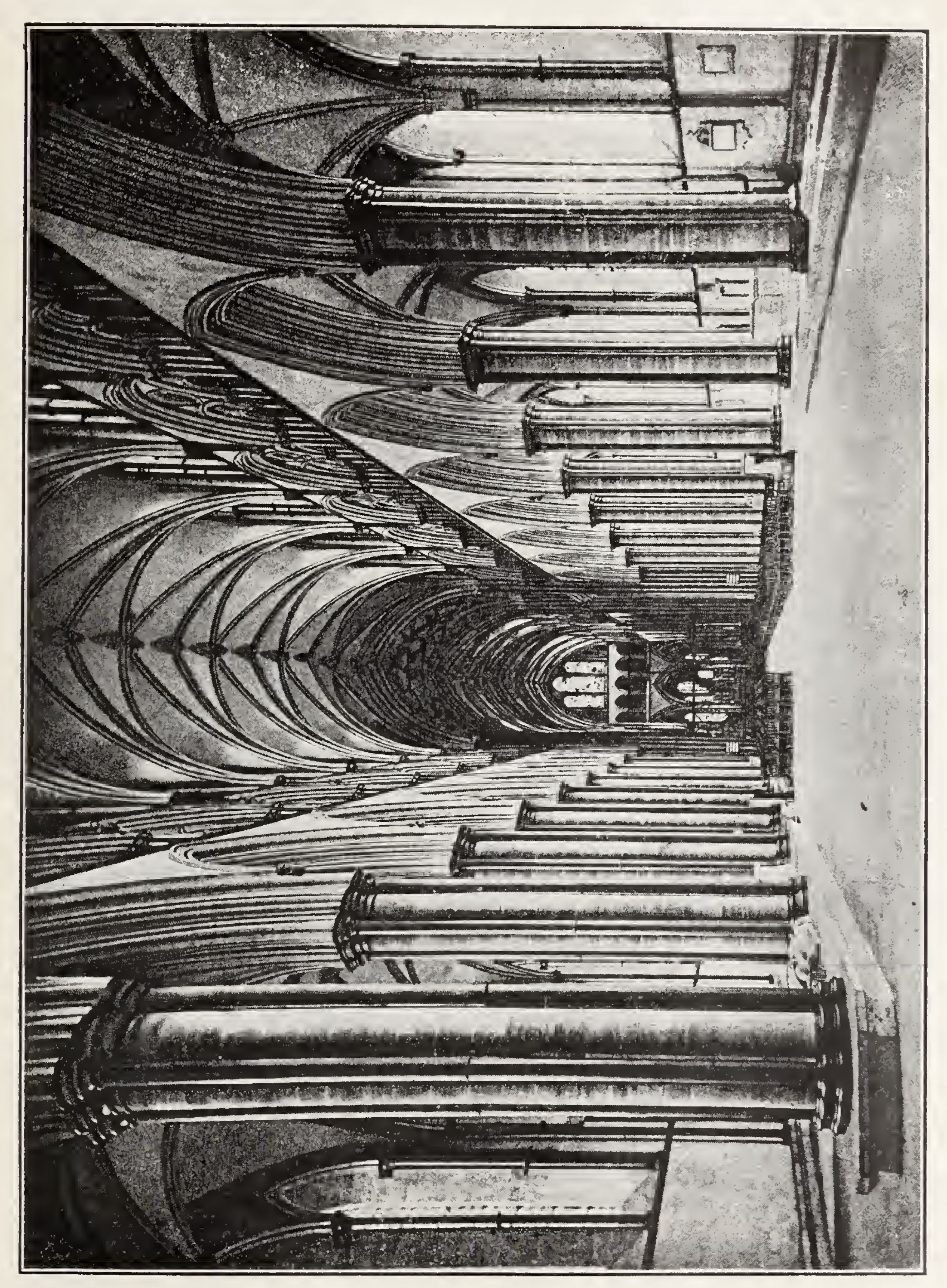


Fig. 368. Kathedrale zu Salisbury. (Nach Dehio und v. Bezold.)

(Fig. 368). In Worcester und Beverley stehen noch schmächtige Wanddienste mit der Wölbung in unmittelbarer Fühlung, die in dem 1214—1235 errichteten Langhause und Querschiffe der

Kathedrale in Wells fehlt, während gerade hier ein dürftiger Strebeapparat beibehalten wurde. Es weht überhaupt durch diese ganze frühenglische Gotik ein zwar kräftiger, aber durchaus

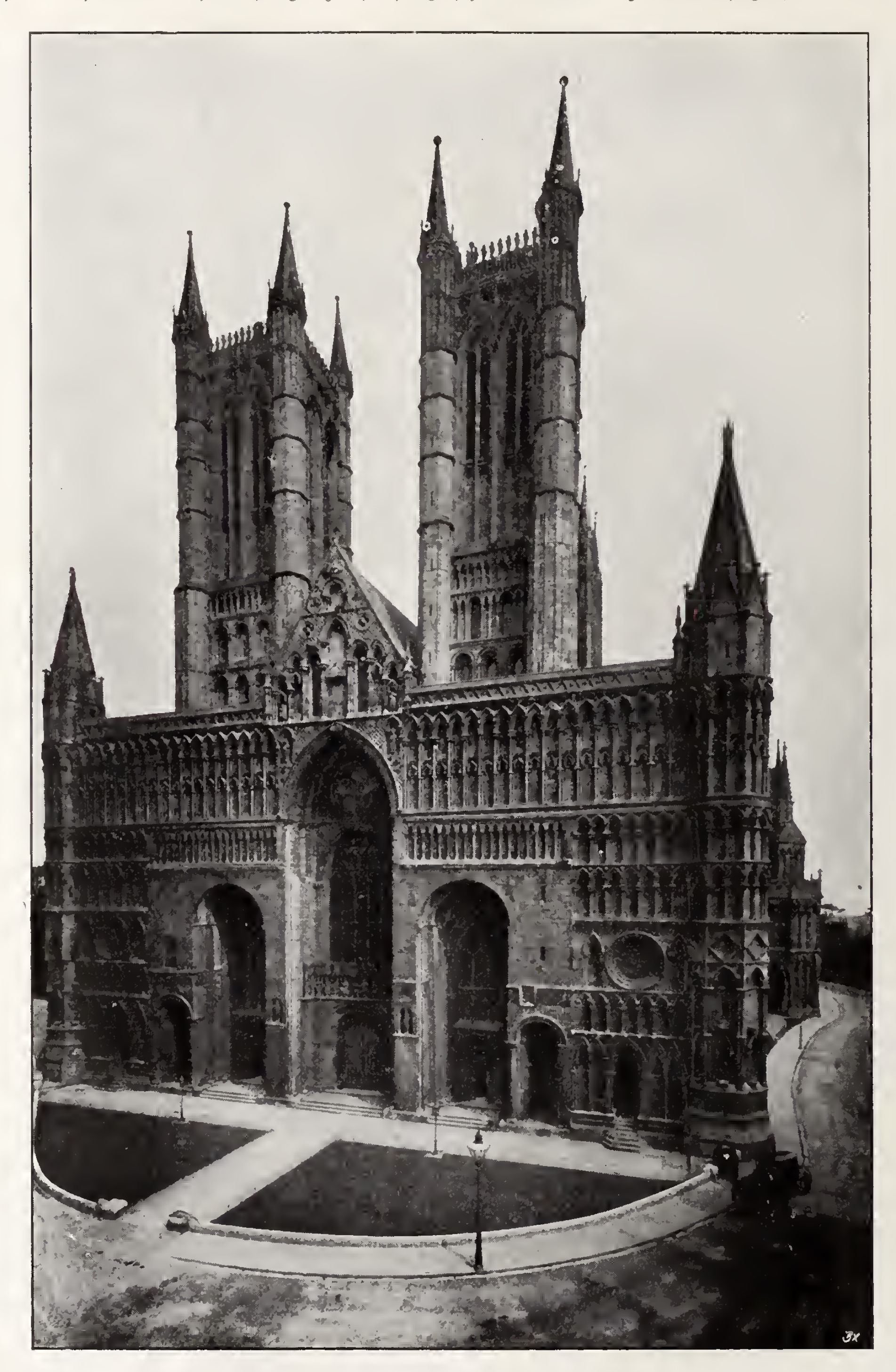


Fig. 369. Kathedrale zu Lincoln.

nicht bis zur Überschwenglichkeit üppiger Geist. Den besten Beweis liefern die Fassaden des 13. Jahrhunderts, z. B. jene der Kathedrale von Lincoln (Fig. 369), in deren Engelschor

ein neues Fenstersystem Verwendung fand. Zu beiden Seiten des hohen Portalbogens sind mehrere Reihen von lanzettförmigen Arkaden angebracht, welche wohl die Mauermasse beleben und gliedern, aber doch weit hinter der großartigen Wirkung französischer Fassaden zurückstehen. Auch die Sitte, den Hauptturm über der Vierung anzulegen, die Fassade, deren mächtiges Hauptfenster die Portalentwickelung beschränkte, mit geradlinigem Gesimse zu krönen, nimmt der

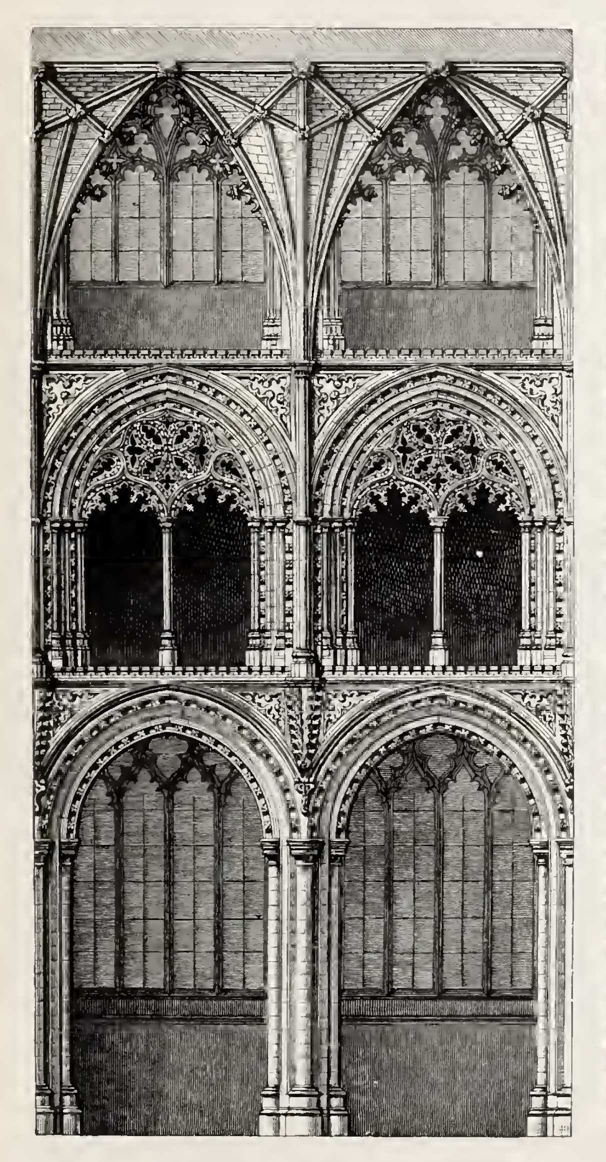


Fig. 370. Kathedrale von Ely. Chor. (Nach Sharpe.)



Fig. 371. Kathedrale von Lichfield. Schiff. (Nach Sharpe.)

letzteren viel von ihrer Bedeutung. Erst im Laufe des 14. Jahrhunderts, in welchem an den Kathedralen von Ely (Fig. 370), Exeter, Gloucester, Carlisle, Hereford, York, Lichfield (Fig. 371, 372) weitergebaut wurde, steigerte sich die Freude an reicher, oft jedoch etwas eintöniger und langweiliger Dekoration. Als ob aber die nationale Phantasie darin etwas Fremdartiges erblickte, kehrt sie im 15. Jahrhundert (perpendicular style) zu den geraden Linien und horizontalen Abschlüssen zurück (Winchester). Nächst dem Tudorbogen sind für



Fig. 372. Kathedrale von Lichfield. (Nach Uhde.)

diese Stilepoche, deren Formensprache wieder mehr das charakteristisch Englische in den Vordergrund stellt, an dem Außenbaue die platt geschlossenen Stumpftürme, die Überhöhung der



Fig. 373. Westchor der Kings-College-Kapelle in Cambridge.

Seitenschiffswände mit Zinnen und stark verflachende Giebelbildung bezeichnend. Gitterartiges Stabwerk schließt die großen Fensteröffnungen, breitet sich jedoch auch als Ziermotiv über alle Wandflächen aus. Selbst die Gewölberippen unterlagen einer fast maßwerkartigen Behandlung.

Den feinen Sinn der englischen Baumeister für das Dekorative und für reiche Gewölbebildungen (Fächergewölbe) mit oft tief herabhängenden Schlußsteinen lernt man besser in den oft reizenden Kapitelhäusern der Kathedralen und in kleineren Kapellen kennen (Fig. 373). Aus der letzten gotischen Periode rührt die Kapelle Heinrichs VII. in der Westminsterabtei zu London her (1502—1520), in welcher insbesondere die fächerartigen Gewölbe und ihre kunstvollen Schlußsteine die Phantasie der Beschauer anregen und trotz manches Bizarren einen märchenhaften Reiz ausüben. An die Kathedralen schlossen sich die ausgedehnten Kreuzgänge mit weitgespannten Gewölben und prächtigen Fensterbildungen an, so in Salisbury, in Gloucester (Fig. 374, 1350—1410) oder in Durham (1400—1480).

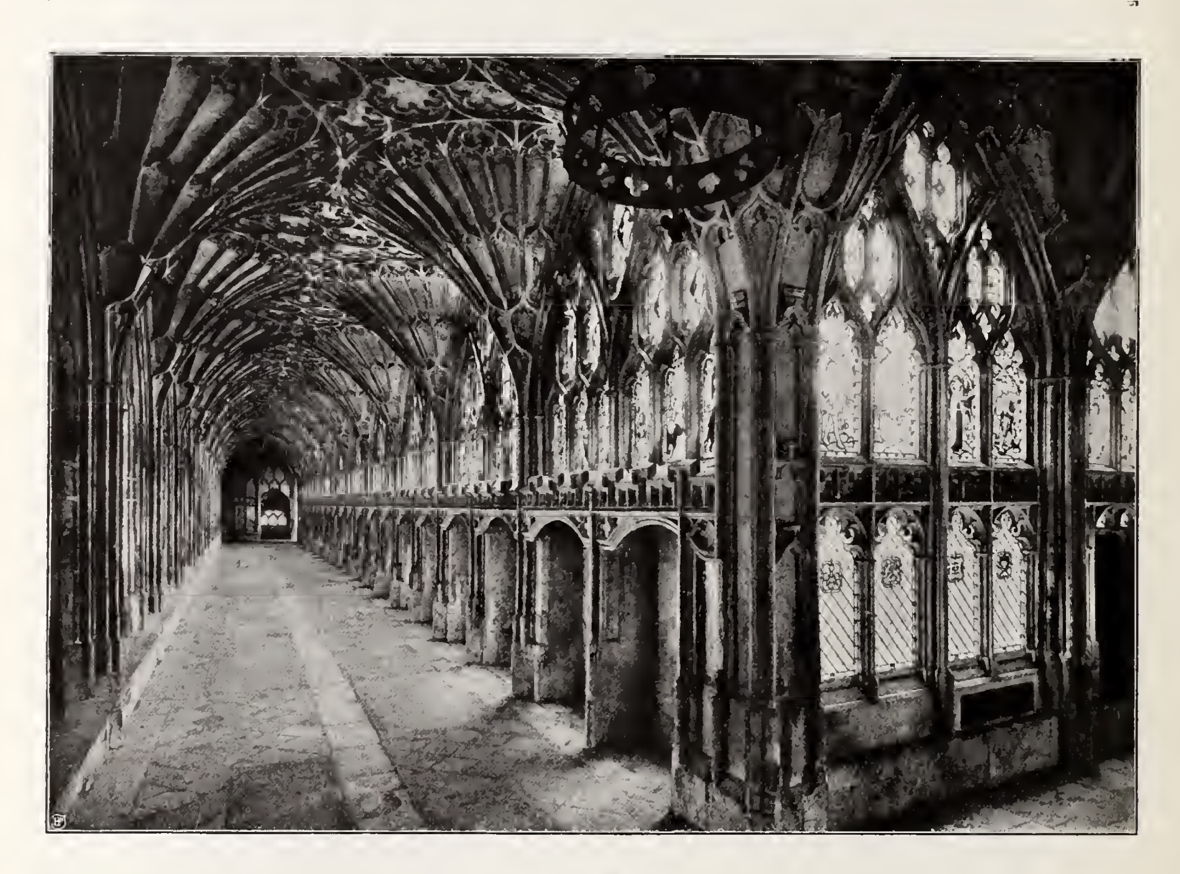


Fig. 374. Kreuzgang in Gloucester. (Nach Uhde.)

Mit vollem Rechte darf Nordfrankreich den Ruhm ansprechen, der gotischen Architektur die früheste und glänzendste heimische Stätte bereitet zu haben. Die führende Rolle, zu welcher sich Frankreich während der Kreuzzüge in der Bildung Europas emporgerungen hatte, prägt sich auch in der Kunst aus. Der stetig wachsenden Macht der Bürger unter dem Schutze des Königtums, dem Glanze des Ritterstandes dankt es den Aufschwung im 12. Jahrhundert. Man möchte sagen, beides spiegele sich in der gotischen Architektur ab. Die klare und zugleich kühne, streng folgerichtige Konstruktion entspricht dem selbstbewußten, verständigen bürgerlichen Geiste; die Überschwenglichkeit des Ornamentes, die Häufung gleichartiger Motive, die feine und zierliche Durchbildung derselben weckt die Erinnerung an die höfischen Epen, welche aus ritterlichen Kreisen hervorgingen. Auch in England empfing die gotische Architektur, allerdings erst nach starker Umformung, einen nationalen Charakter. Sie gewann hier eine so zähe Lebenskraft,

daß sie auch dann noch gepflegt wurde, als sie in den übrigen Ländern längst einer neuen Bauweise gewichen war.

Die gleiche Bedeutung kann man der gotischen Architektur in Deutschland nur mit einiger Einschränkung zusprechen. Wir sind mit Recht stolz auf unsere drei rheinischen Dome:



Fig. 375. Schauseite des ausgebauten südlichen Querschiffes der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal. Faksimile nach Zeller, Stiftskirche zu Wimpfen im Tal (Leipzig, Karl W. Hiersemann). Restauriert. Arch. Adolf Zeller.

Freiburg, Straßburg, Köln, und unsere drei Donaumünster: Ulm, Regensburg und Wien. Wir würdigen die großartige Schönheit dieser Schöpfungen und reihen sie als ebenbürtig den französischen Werken an. Wir vergessen aber nicht, daß sich zweihundert Jahre früher auf deutschem Boden Dome erhoben, welche eigener selbständiger Kraft den Ursprung verdanken und in ähnlicher Weise den Aufschwung der deutschen Nation unter dem Schutze der alten

Kaiserherrlichkeit verkünden, wie jetzt die französisch-höfische Kultur ihre künstlerische Blüte in der Gotik findet. Auch die Tatsache muß betont werden, daß die gotische Architektur in Deutschland keineswegs mit zwingender Notwendigkeit aus dem vorangehenden Baustile herauswächst. Von der späteren romanisch-deutschen Baukunst, insbesondere von der rheinischen, gibt es keinen unmittelbaren Übergang zur Gotik. Aber freilich, da die gotische Architektur, wenn



Fig. 376. Chor des Domes zu Magdeburg. (Hartung.)

auch zunächst einem besonderen Boden entsprossen, einer allgemein herrschenden, europäischen Kultur Ausdruck verlieh und auf diese sich stützte, mußte auch Deutschland sie aufnehmen. Sie gewann hier im Laufe der Zeiten wahrlich volles Heimatsrecht.

In Deutschland werden die frühesten Versuche im gotischen Stil erst im Anfange des 13. Jahrhunderts, also später als in England und vollends im nördlichen Frankreich, wahrgenommen. Es vergeht auch dann noch eine längere Zeit, ehe der neue Stil (opus franci-

eigenum genannt), dessen man sich beim Neubaue der Augustinerchorherrnkirche zu Wimpfen im Tal (Fig. 375, 1261—1278) ausdrücklich rühmte und als einer vielfach bewunderten Sehenswürdigkeit freute, hier vollkommen heimisch wird. Die weit überwiegende Zahl deutscher gotischer Bauten fällt in das 14. und 15. Jahrhundert; die ausgereifte und dann verfallende Kunst hat auf deutschem Boden mehr Denkmale aufzuweisen als die aus den ersten Keimen hervorsprießende Gotik.

Die Annäherung an die gotische Konstruktion wird bereits an dem Zehneck der Kölner Gereonskirche (s. S. 147 u. 148) wie an der Abteikirche in Heisterbach offenbar. Zu den frühesten Versuchen in der neuen Bauweise muß man auch den Chor des Magdeburger Domes (Fig. 376), bald nach dem Brande von 1207 begonnen, rechnen; vollständig in gotischer Weise

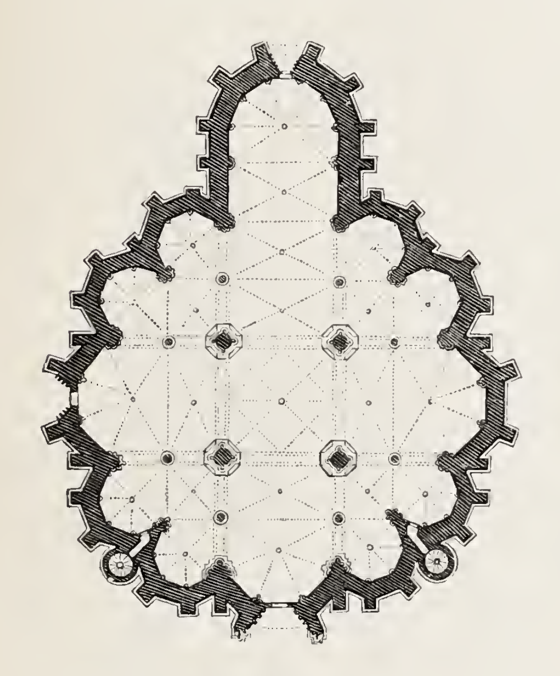


Fig. 377. Liebfrauenkirche in Trier. Grundriß.

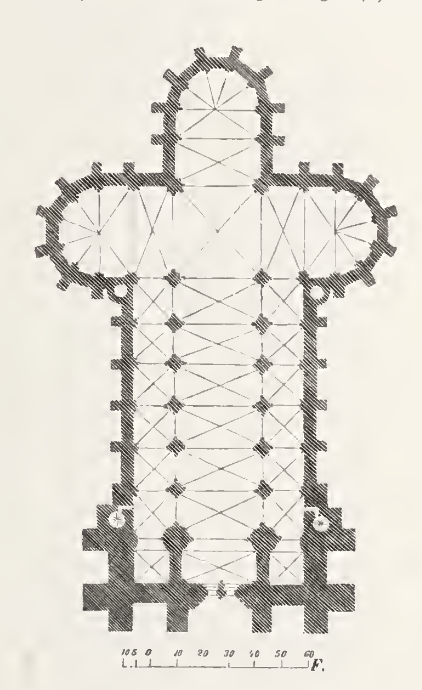


Fig. 378. Elisabethkirche in Marburg. Grundriß.

ausgeführt erscheinen außer der Zisterzienserkirche zu Marienstatt in Nassau die 1243 begonnene, an den Dom zu Trier anstoßende Liebfrauenkirche (Fig. 377 u. 379) und die Elisabethkirche in Marburg (Fig. 378 u. 380). Zwischen die Arme eines Kreuzbaues, dessen Vierung durch hohe Wölbung und den Turm hervorragt, schieben sich in der Trierer Liebfrauenkirche, vielleicht nach dem Muster einer französischen Kirche (St. Yved zu Braisne bei Soissons), seitlich stets zwei niedrigere Kapellen, wodurch im Grundriß eine vom griechischen Kreuze ausgehende Zentralanlage in merkwürdiger Verbindung mit Umgang und Kapellenkranz, im Innern für den Beschauer eine Fülle schöner perspektivischer Durchblicke erzielt wird. Es fällt auf, daß die ältesten gotischen Bauten auf deutschem Boden eine gewisse Selbständigkeit in der Grundrißbildung und im Aufrisse zeigen. Denn auch die Elisabethkirche in Marburg darf trotz mancher Beziehungen zu anderen Bautypen auf Originalität der Anlage Anspruch erheben. Sie greift in der Chor- und Querhausanordnung auf Kölner Vorbilder zurück und ist in der wohl von Westfalen her übernommenen Hallenform errichtet; die Dienste wie die Streben beschränken sich auf die durch die Konstruktion gebotene Gestalt und Gliederung ohne

weiteren Schmuck. Die Fenster bilden wie in Trier noch zwei Doppelreihen übereinander; alles erscheint einfach, aber auf das klarste und mit vollem Verständnis für das Notwendige geordnet. Vornehme Schlichtheit zeichnet den herrlichen Portalschmuck aus, der nicht die französischen Anordnungsgedanken einfach verwertet, sondern selbständige Hintergrundsbelebung des Tympanonfeldes durch Rosen- und Weinblätter findet.

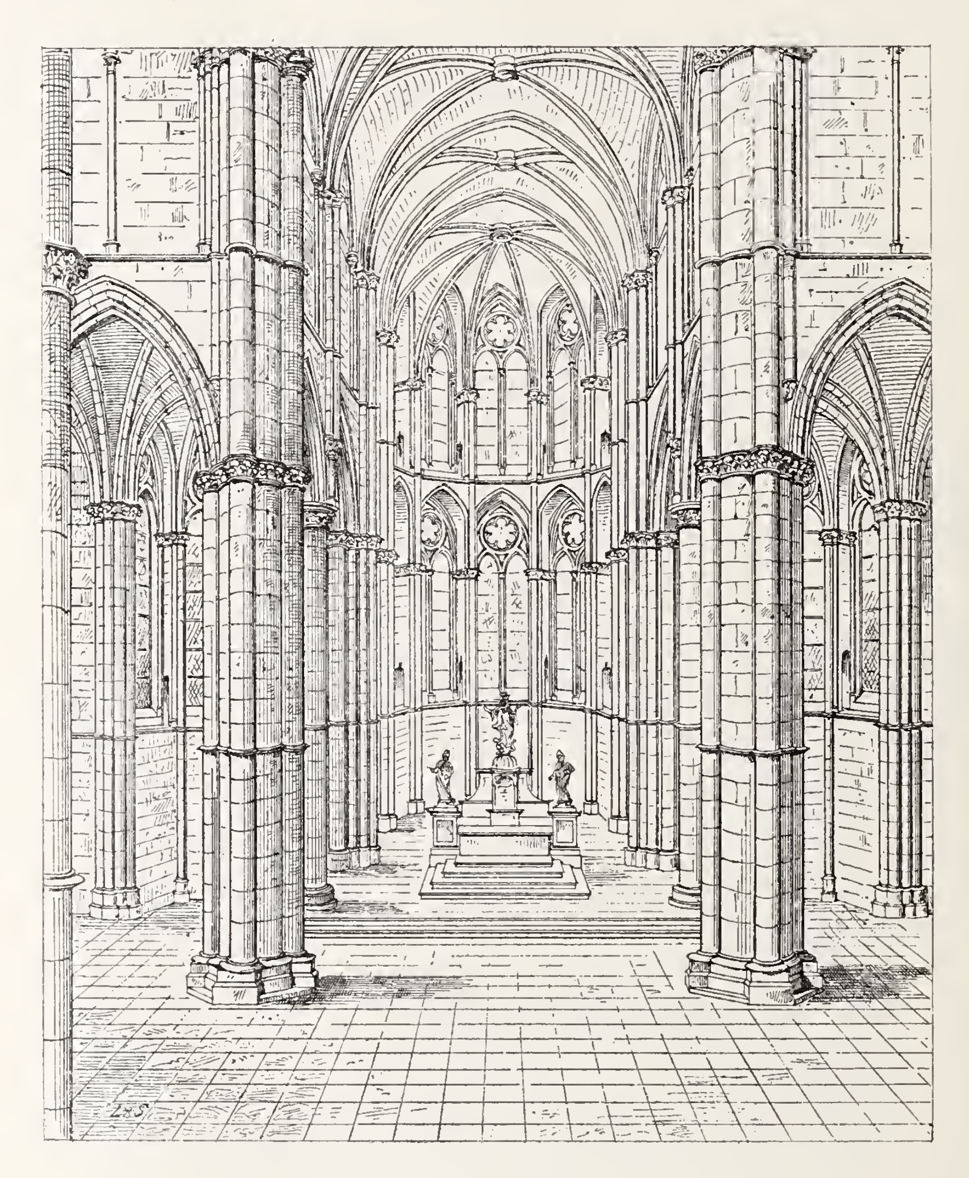


Fig. 379. Liebfrauenkirche in Trier.

Von den drei berühmtesten westdeutschen Domen, den Münstern zu Freiburg und Straßburg und dem Kölner Dome, ist nur der letztere im gotischen Stil ausschließlich errichtet. Die beiden anderen haben noch romanische Elemente, an welche gotische Teile angesetzt wurden; doch geben nur diese die Signatur für den ganzen Bau ab.

Schon der Grundriß des Münsters zu Freiburg im Breisgau (Fig. 381) deutet auf verschiedene Bauzeiten hin. Der älteste Bauteil ist das mit einer Vierungskuppel gekrönte, noch im romanischen Stile gehaltene Querschiff, an welches in der Mitte des 13. Jahrhunderts

das dreischiffige Langhaus angeschlossen wurde. Die oberen Turmteile, welche auf dem massiven Unterbau ohne weitere Vermittelung aufsitzen, datieren aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts. Der Freiburger Turm (Fig. 382) ist der älteste in rein gotischer Weise, mit durchbrochener Pyramide errichtete, zugleich der schönste. Neben ihm, aber in viel kleineren Dimensionen

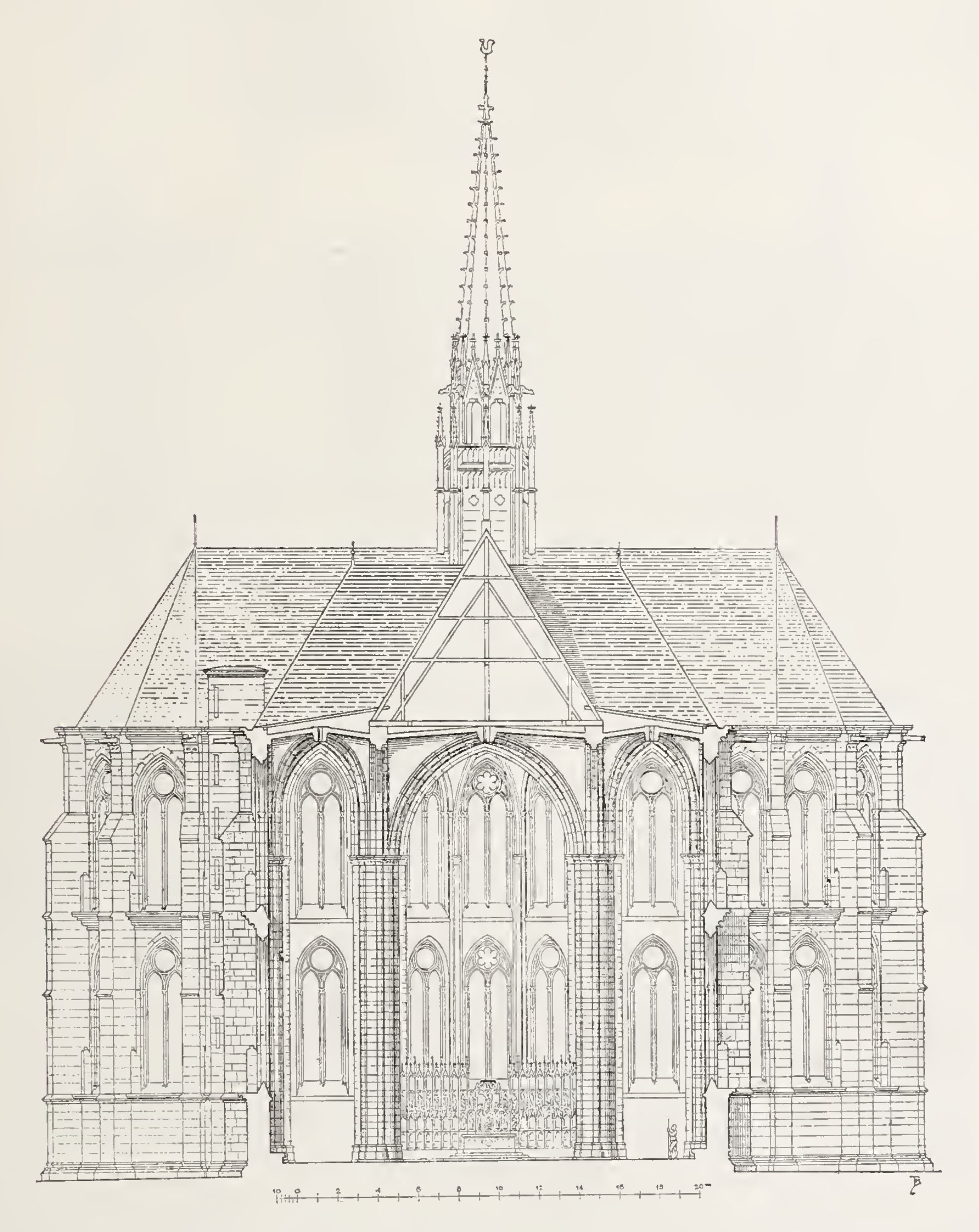


Fig. 380. Elisabethkirche zu Marburg. Querschnitt. (Nach Moller.)

angelegt, zeigt noch der Turm der Liebfrauenkirche in Eßlingen aus den Jahren 1440—1471 (Fig. 383) die reinsten gotischen Formen. Als das Langhaus des Freiburger Münsters schon fertig stand, wurde östlich vom Querschiff der Chor mit Umgang und Kapellenkranz erbaut und 1513 geweiht.

Die fortschreitende Stilentwickelung während der Bauzeit wird ebenfalls am Straßburger Münster (Fig. 337, S. 257) offenbar. Aus der Zeit Bischof Werinhars (ca. 1015)

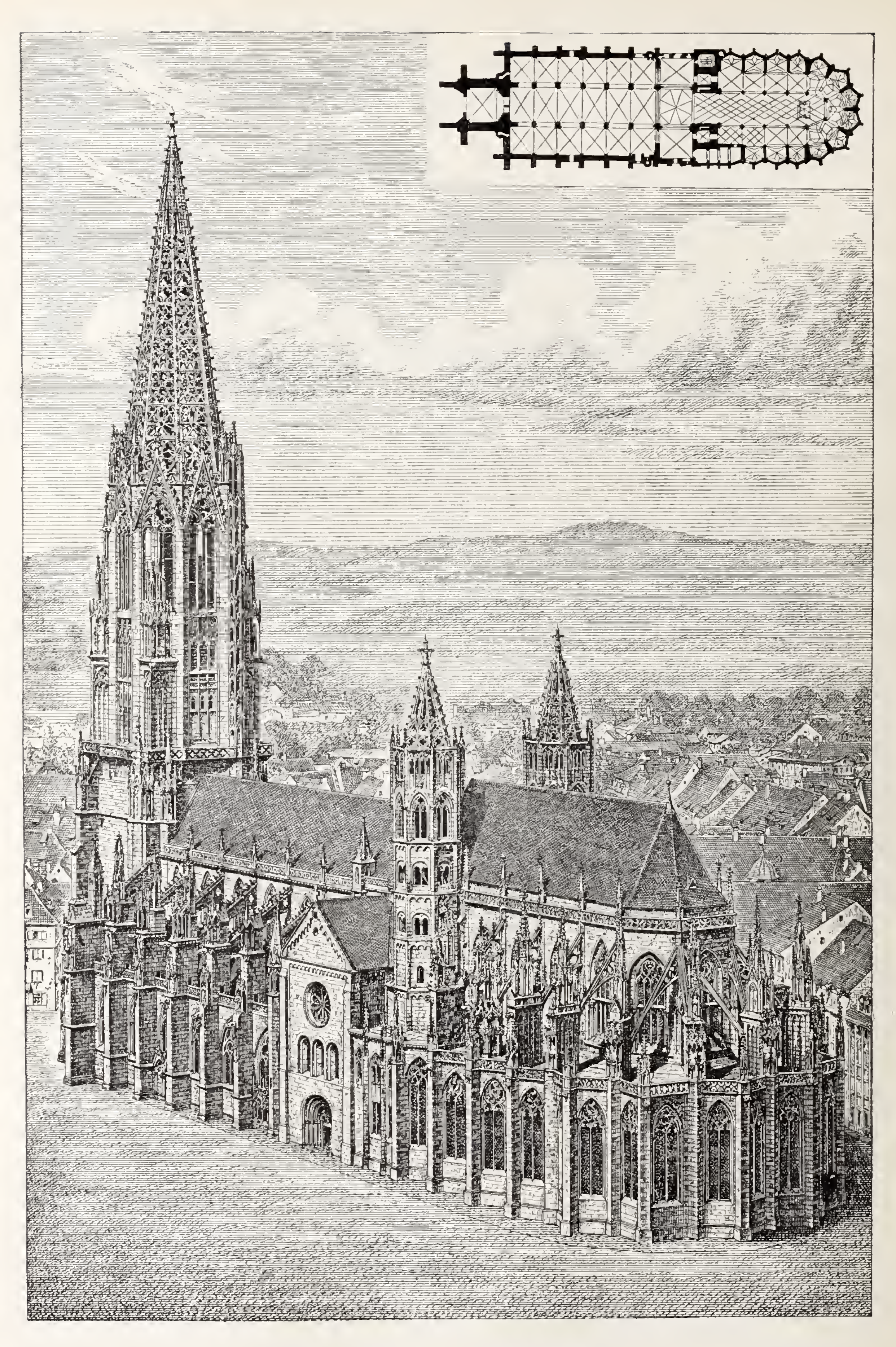


Fig. 381 u. 382. Das Münster zu Freiburg. (Nach Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst.)

stammen wahrscheinlich noch die Ostteile der Krypta her, sowie die Anlage des Chores. Zahlreiche Brände im Laufe des 12. Jahrhunderts hatten, insbesondere seit dem Jahre 1179, eine durchgreifende Erneuerung zur Folge. Zunächst wurde das stark ausladende Querschiff (der Nordflügel ist älter als der Südflügel) in Angriff genommen. An den Mittelpfeilern, welche jeden Flügel in vier Felder teilen, erkennt man bereits das Eindringen gotischer Formen; ebenso weist die südliche Fassade des Querschiffes in der Aufeinanderfolge der Glieder auf den immer mehr sich steigernden Einfluß der neuen Bauweise hin. Im reinen gotischen Stile, ungefähr vom Jahre 1250 an, wurde das Langhaus errichtet (Fig. 384). Im Jahre 1275 erscheint

Fig. 383. Turmspitze der Frauenkirche zu Eßlingen.



Fig. 384. Das Langhaus des Münsters zu Straßburg. (Hartung.)

das Werk bis auf die Fassade vollendet. Wie weit die Restauration des Langhauses nach dem Brande 1298 sich erstreckte, darüber herrscht keine Sicherheit, da wir über den Umfang des Brandes keine genaue Kunde besitzen. Mit dem Bau der Fassade ist für immer der Name des 1284 zum erstenmal genannten Meisters Erwin als des Schöpfers derselben ver-

knüpft. Die für ihn übliche Bezeichnung „Erwin von Steinbach“ kommt in keiner gleichzeitigen Urkunde vor; vollends mythisch ist die Existenz seiner kunstgeübten Tochter Sabina. Wann Erwin seine Tätigkeit begann, läßt sich nicht genau feststellen. Da er am 17. Januar 1318 starb, so können nur die unteren Teile der Fassade auf ihn zurückgeführt werden. Drei mächtige Portale füllen zwischen den Strebepfeilern den Raum des untersten Stockwerkes aus; über den mit Spitzgiebeln und Fialen geschmückten Portalen sehen wir in der Mitte eine quadratisch eingerahmte Fensterrose, zu beiden Seiten Spitzbogenfenster; vor diesen steigen leichte Stäbe in die Höhe, gleichsam die Fassade mit leichtem Gitterwerk noch überspinnend. Schon das dritte Stockwerk, mit welchem der eigentliche Turmbau anhebt, zeigt eine Verringerung der Güte des Materials und eine Verschlechterung der Arbeit. Vollends abweichend von dem ursprünglichen Entwurfe erscheint der allein ausgeführte nördliche Turm von dem achteckigen Geschosse an. An seinen Ecken sind Schneckentürme, als Fortsetzung der Strebepfeiler, angebracht und auch der durchbrochene Helm ist von Treppentürmchen, in welchen die Treppe spiralförmig

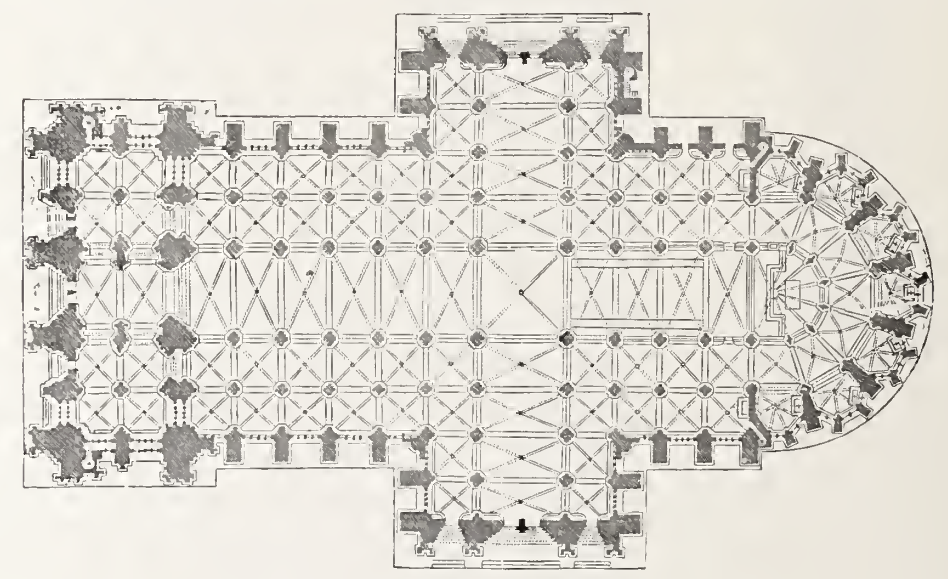


Fig. 385. Dom zu Köln. Grundriß.

beinahe bis zur Laterne emporsteigt, begrenzt. Diese Anordnung stammt von Ulrich von Ensingen, der nach Klaus von Lahr 1399 als Münsterbaumeister angestellt wurde und bis zu seinem Tode am 14. Februar 1419 der Ausführung des Werkes vorstand. Als letzter Baumeister wird seit Juni 1419 Johannes Hültz aus Köln, der Vollender des durchbrochenen Turmhelmes, genannt. Im Jahre 1439 war das Straßburger Münster, wie es sich jetzt dem Blicke darbietet, im wesentlichen fertiggestellt.

Nach einer Feuersbrunst schritt man im Jahre 1248 zu rascher, schon 1247 beabsichtigter Erneuerung des Kölner Domes (Fig. 385). Mit dem Chore (Fig. 386) wurde der Bau begonnen; als dessen erster Meister gilt mit Recht Meister Gerard, der auch an der Benediktinerkirche in München-Gladbach tätig war. Nach der Einweihung des Chores 1322 wurden sofort Querschiff und Langhaus in Angriff genommen, 1516 aber die Bautätigkeit abgebrochen. Sie wurde erst nach vorhergegangener Restauration des Chores 1842 wieder aufgenommen und 1880 glorreich abgeschlossen. Hat der Architekt des Straßburger Münsters von den Kirchen in St. Denis, Notre Dame in Paris mannigfache Anregungen geschöpft, so erblickte der Kölner Dombaumeister sein Vorbild im Dome von Amiens und vielleicht auch in der Kathedrale zu

Beauvais, deren Chorerrichtung hauptsächlich zwischen 1247—1269 fällt. Auf Amiens weisen die Chorteile des Kölner Domes deutlich hin. Umgang und sieben fünfseitige Kapellen schließen den siebenseitigen Chor ein. Wie die Anlage des Chores, so lehnt sich auch die Konstruktion der Einzelglieder an das französische Vorbild an. Selbständiger verfuhr dagegen der Kölner Meister, welcher nach Gerard und dessen Nachfolger Arnold (zuerst 1279 als magister operis ecclesiae maioris genannt) das Werk leitete, bei dem Entwurfe des Langhauses. Vermutlich hat diesen Johann, Arnolds Sohn, welcher seit 1308 als Domwerkmeister auftritt und noch 1330 lebte, gezeichnet. Er gab auch dem Langhause, abweichend von Amiens, aber der Einteilung des Chores entsprechend, fünf Schiffe. Solche feste Konsequenz prägt sich überhaupt



Fig. 386. Dom zu Köln.

am Kölner Dome scharf aus. Wie alle Maße und Verhältnisse sich auf eine Grundeinheit zurückführen lassen, so wird auch die vertikale Tendenz im Aufbaue folgerichtig mit unerbittlicher Strenge, ohne jede erhebliche Unterbrechung durchgesetzt.

Als Grundmaß gilt in Köln die Breite des Mittelschiffes von Säulenachse zu Säulenachse = 50 römische Fuß. Den Seitenschiffen wurde die Hälfte, dem Querhause das Doppelte, der Achse des Chors das Dreifache des Grundmaßes gegeben. Einfache Verhältniszahlen liegen allen Maßen in der Längen- wie in der Höhenrichtung zugrunde. Wie unbedingt aber, mit den französischen Kathedralen verglichen, die vertikale Tendenz vorherrscht, beweist die Fassade, deren Komposition übrigens erst dem 14. Jahrhundert angehört, wie denn überhaupt auch am Kölner Dome die einzelnen Stufen der Stilentwickelung sich stark bemerkbar machen. Auffallend

erscheint die Verschiedenheit der dekorativen Formen an den nördlichen (viel einfacheren) und südlichen Streben des Chores (Fig. 387, vergl. auch Fig. 318 und 334). /

Rasch breitete sich im Laufe des 13. Jahrhunderts der gotische Stil in den Rheinlanden aus. Nordfranzösische Zisterzienserkirchen wurden für die Zisterzienserkirche zu Altenberg (1255)

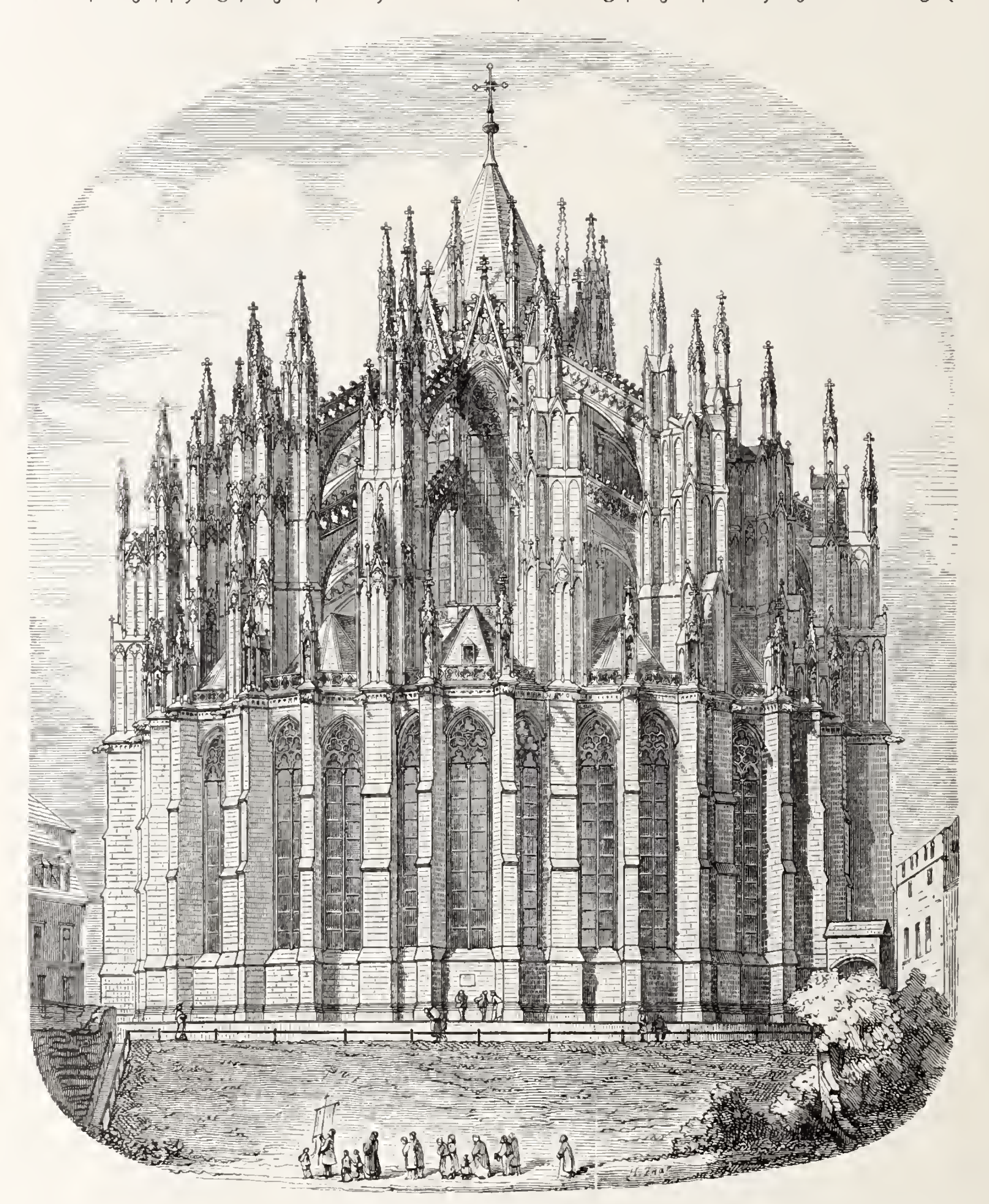


Fig. 387. Kölner Dom. Chorschluß.

vorbildlich; die durch Aufschlüsse ihrer Baurechnungen hochinteressante Viktorskirche in Xanten griff auf den für die Trierer Liebfrauenkirche maßgebenden Anlagegedanken zurück. Noch teilweise mit romanischen Formen gemengt (Querschiff), tritt die Gotik uns an der Georgskirche in Schlettstadt im Elsaß entgegen. Der Bau war 1393 bis auf den Turm und den geraden, über einer Krypta angelegten Chor vollendet; letzteren begann Meister Erhard Kindelin 1414 in etwas reicheren, vom Straßburger Münsterbaue beeinflußten Formen. Dagegen fällt es auf,

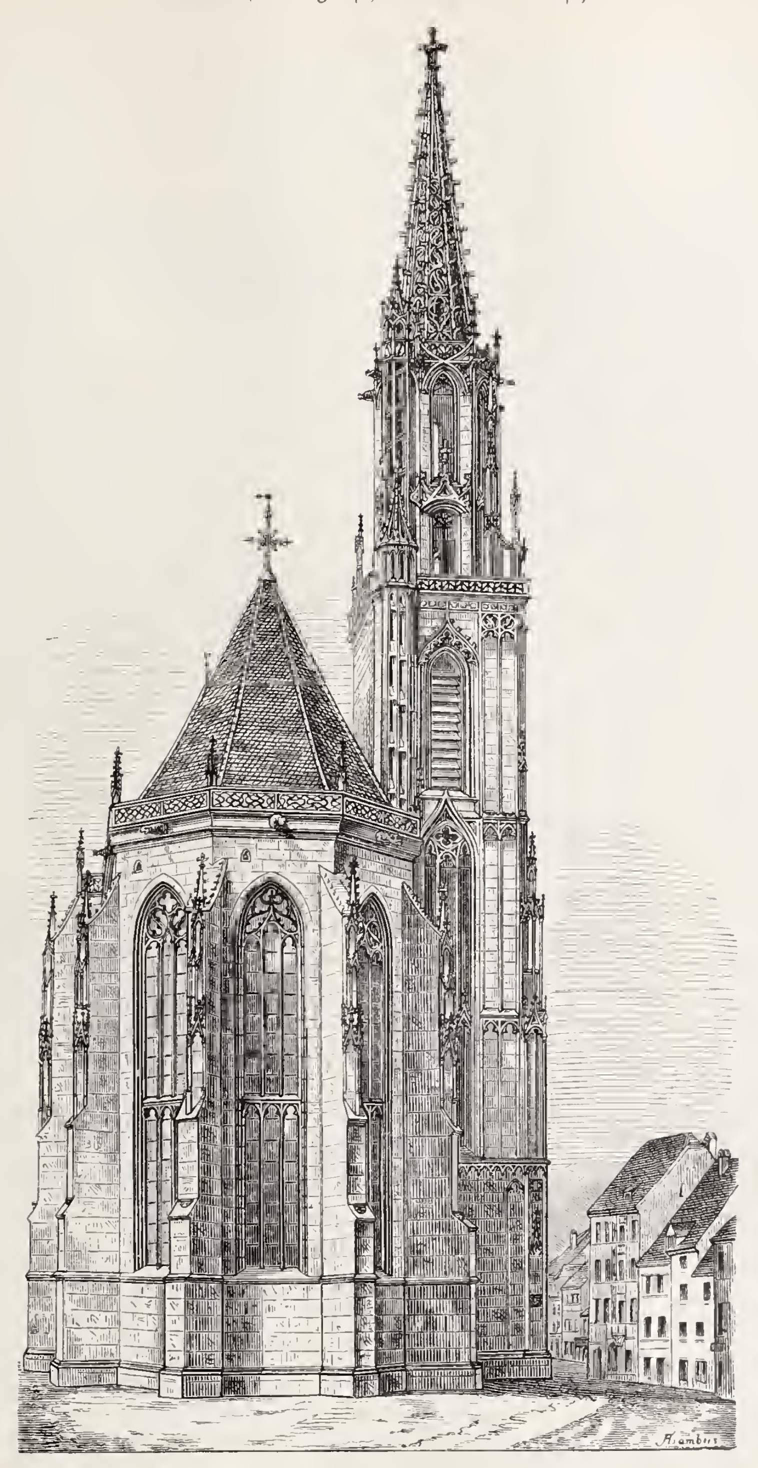


Fig. 388. Theobaldskirche zu Thann.

daß weder der im Elsaß vereinzelte Hallenbau St. Thomas noch Jung-St. Peter in Straßburg, ja nicht einmal die als ein Werk Meister Erwins angesprochene Florentiuskirche zu Nieder-haslach offenkundige Beziehungen zur Münsterbauhütte zeigt. Der spätgotischen Zeit (14. und 15. Jahrhundert) gehört die Kirche des heil. Theobald in Thann an (Fig. 388). Die Turm-pyramide ist sogar erst 1516 von dem Baumeister Remigius Valck vollendet worden.

Wie am Oberrhein, so erhoben sich auch am Mittel- und Niederrhein zahlreiche und darunter oft stattliche Kirchen. Zu den stattlichsten gehört die mit einem Doppelchore versehene Katharinenkirche in Oppenheim (Fig. 389). Berühmt sind vor allem die unter Straßburger Einflüssen entstandenen Fenster der Kapellenreihen zu beiden Seiten des dreischiffigen Langhauses,

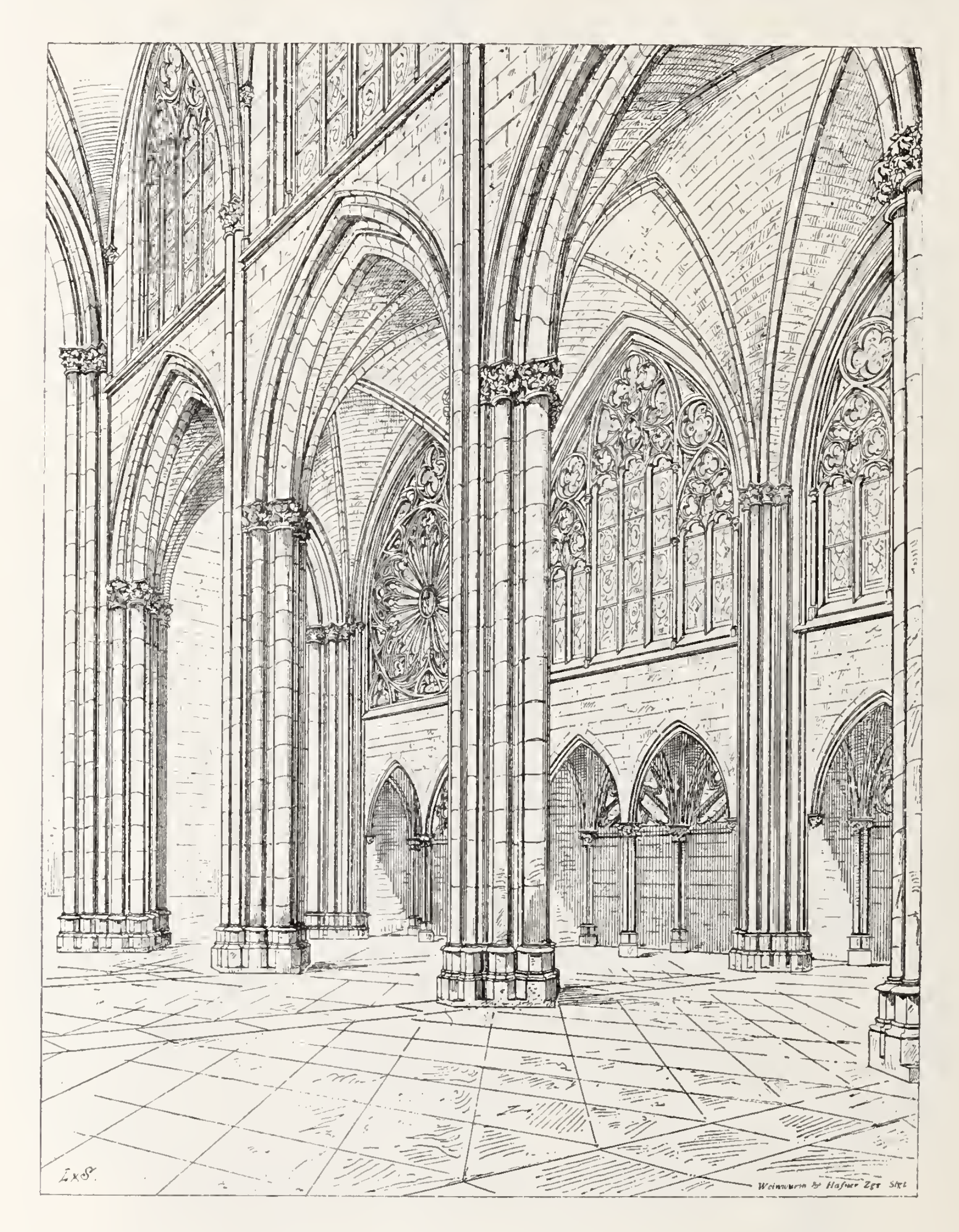


Fig. 389. Katharinenkirche zu Oppenheim.

sowohl wegen der reichen Gliederung des Maßwerkes mit den prächtigen Fensterrosen, als wegen der Schönheit der Glasgemälde. Dagegen klingen die Maßwerkmotive, die Wimperge und Strebetürme des Oberbaues an Kölner Vorbilder an, deren Benutzung der seit 1280 als Werkmeister des Neubaues tätige Heinrich von Koldenbach angebahnt haben mochte. Die Choranlage mit den schräg gestellten Kapellen zwischen Apsis und Querschiff erinnert an die Anordnung in der Liebfrauenkirche in Trier, welche auch sonst noch an rheinischen Kirchen, z. B. in Ahr-

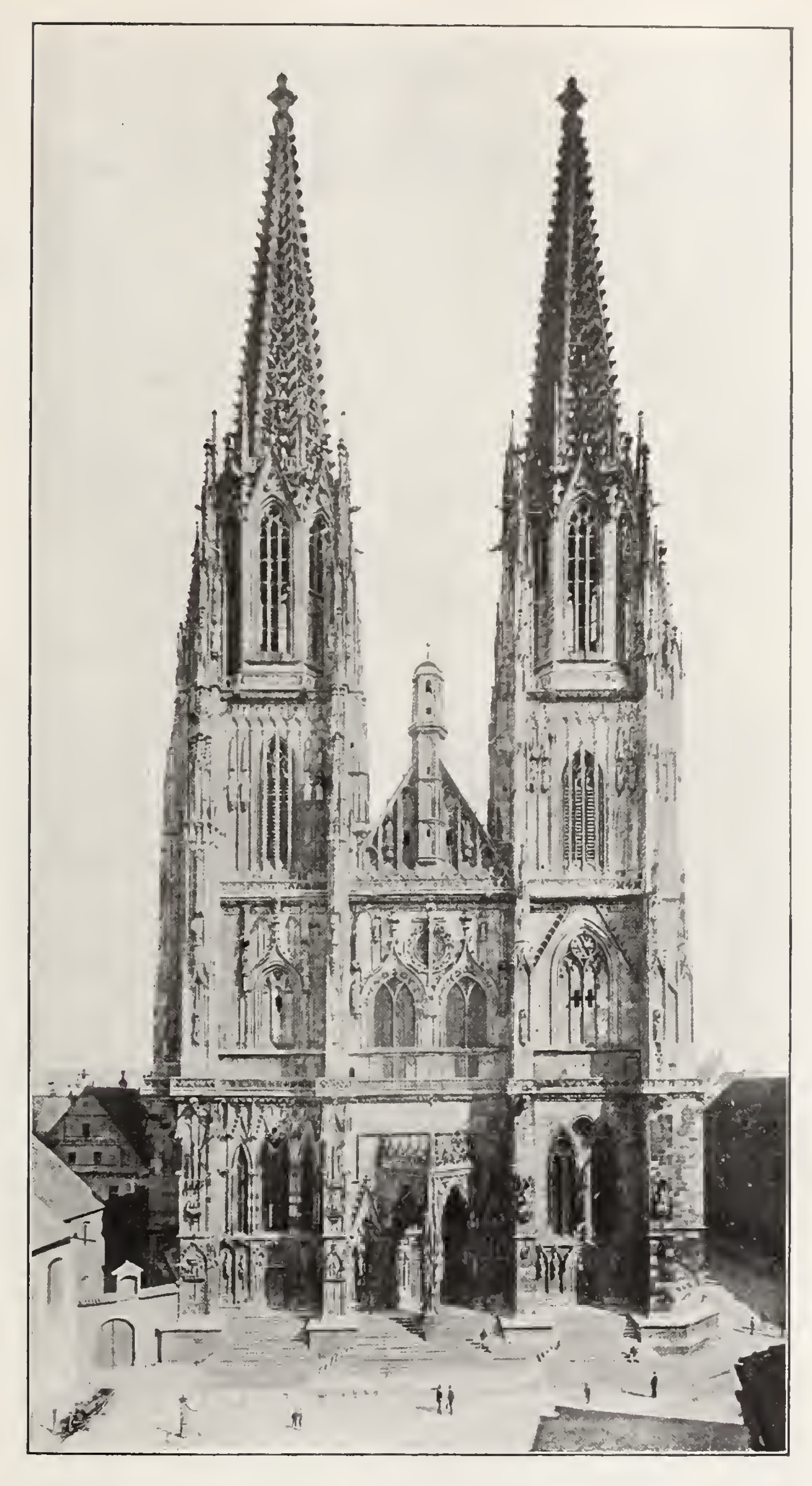


Fig. 390. Dom zu Regensburg.

weiler, Xanten, und dann wieder, weit vom Rhein entfernt, bei der Nikolaikirche zu Anklam in Pommern oder zu Osterburg in der Altmark, sowie wahrscheinlich durch unmittelbare französische Einflüsse hervorgerufen, am Dome zu Kaschau in Oberungarn wiederkehrt. Eine so reiche Chorentfaltung, wie sie an den Kathedralen aus der früheren gotischen Periode wahr=

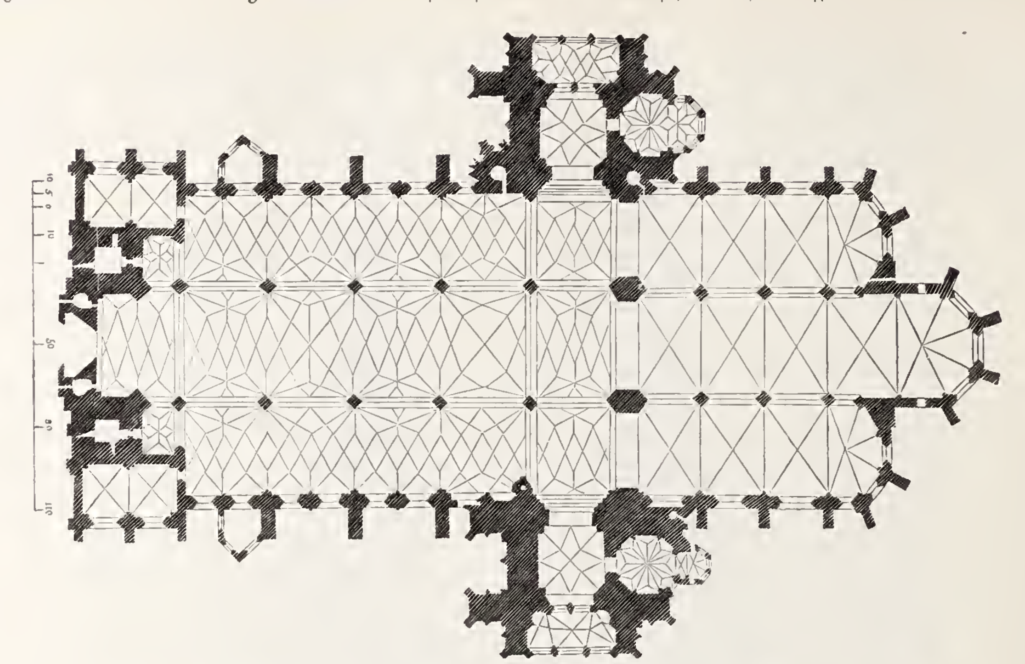


Fig. 391. St. Stephansdom zu Wien. Grundriß.

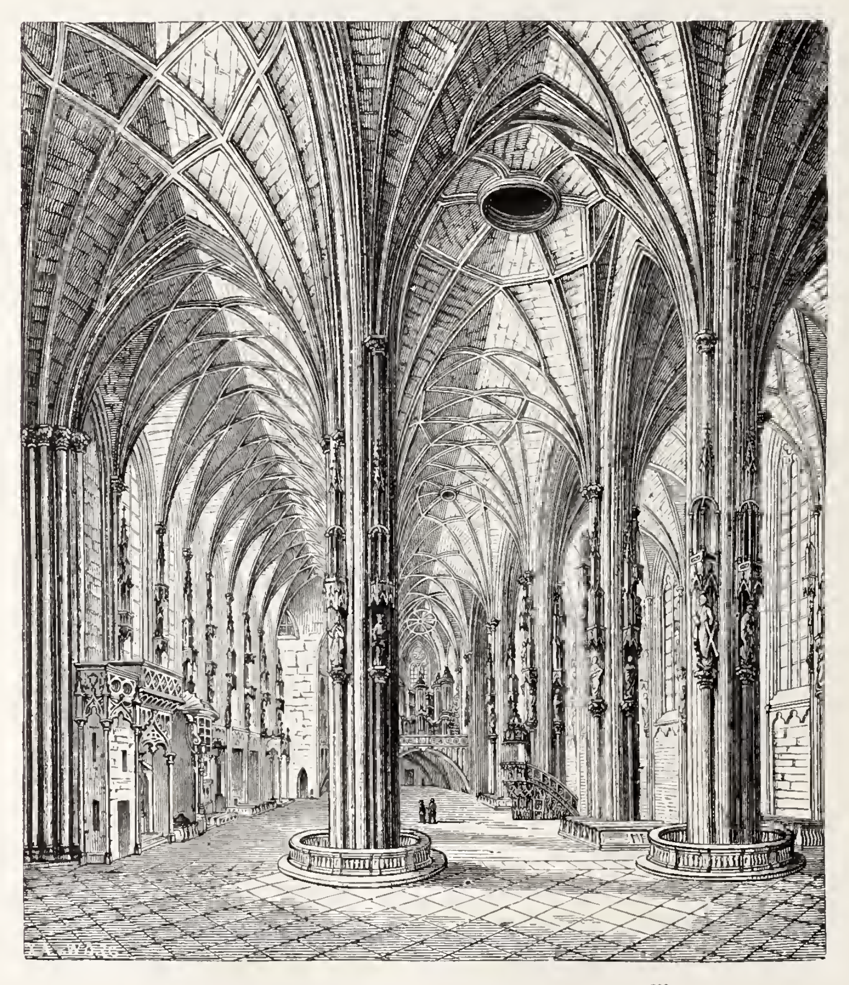


Fig. 392. Das Innere des Stephansdomes zu Wien.

genommen wird, findet auf deutschem Boden selten Raum. Das erscheint selbstverständlich bei Pfarrkirchen oder den Klosterkirchen, welche jetzt nach der Einbürgerung der Bettelmönche und Predigermönche an vielen Orten in schneller Folge emporstiegen. Aber auch die großen Dome begnügen sich häufig mit einem ganz einfachen Grundrisse, der eigentlich nur die in Süddeutschland beliebt gewordene ältere Planbildung der Gotik anpaßt, aber von Beziehungen zu Frankreich nicht ganz frei ist. Als Beispiel kann der 1275 von Meister Ludwig, dem Stein-



Fig. 393. Turm der Pfarrkirche in Bozen.

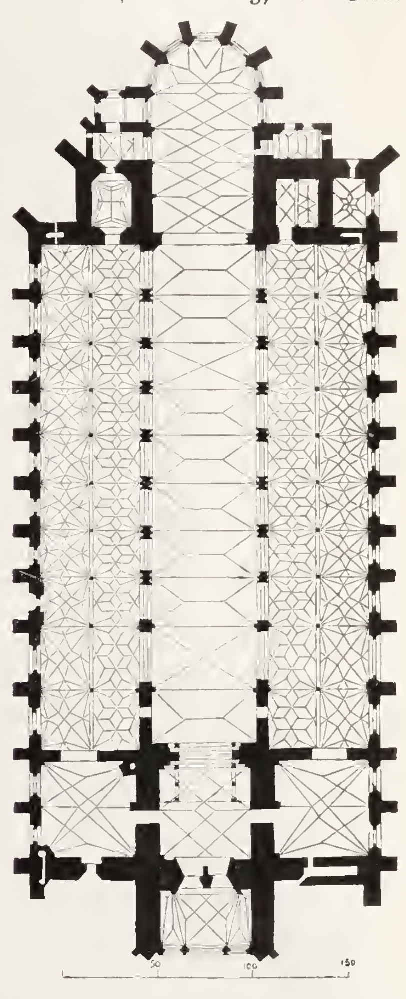


Fig. 394.
Grundriß des Münsters zu Ulm.

metzen (Magister Ludwicus Lapicida), angefangene Dom von Regensburg (Fig. 390) angerufen werden, dessen Konstruktionsgedanken sich bis nach Dijon zurückverfolgen lassen. Je anspruchsvoller die hauptsächlich von Konrad und Matthäus Roritzer erbaute Fassade, zu welcher ein breiter Treppenbau führt, auftritt, je reicher das dreischiffige Langhaus gegliedert erscheint, desto mehr fallen die schlichte Gestalt des Chores und der Abschluß der Nebenschiffe, der romanischen Sitte gemäß mit nur einer Apsis, auf. Auch am Stephansdom in Wien wird der bei Kathedralen sonst übliche Chorschluß vermißt. Der Chor, 1340 eingeweiht, zeigt drei nahezu gleichhohe Schiffe, welche in polygonen Apsiden endigen (Fig. 391). Dem Querschiffe sind Türme vorgebaut, von welchen der südliche, 1433 durch Hans von Prachatitz vollendete Turm in unseren Tagen eine durchgreifende Herstellung erfahren hat. Das Langhaus,

1446 von Hans Puchsbaum eingewölbt, wird in drei Schiffe geteilt; das Mittelschiff, nur wenig breiter und höher als die Seitenschiffe (Fig. 392), entbehrt eigener Fenster und besitzt mit jenen ein gemeinsames Dach. Langhaus und Querschiff sind mit Netzgewölben eingedeckt. Daß die österreichischen Länder frühe und lange einem eleganten Turmbau alle Aufmerksamkeit schenkten, beweisen außer den zierlichen Dachtürmchen in Gaming und Gairach der ebenso geistreich aufgebaute wie reizend durchgebildete Turm der 1355 vollendeten Kirche von Maria=

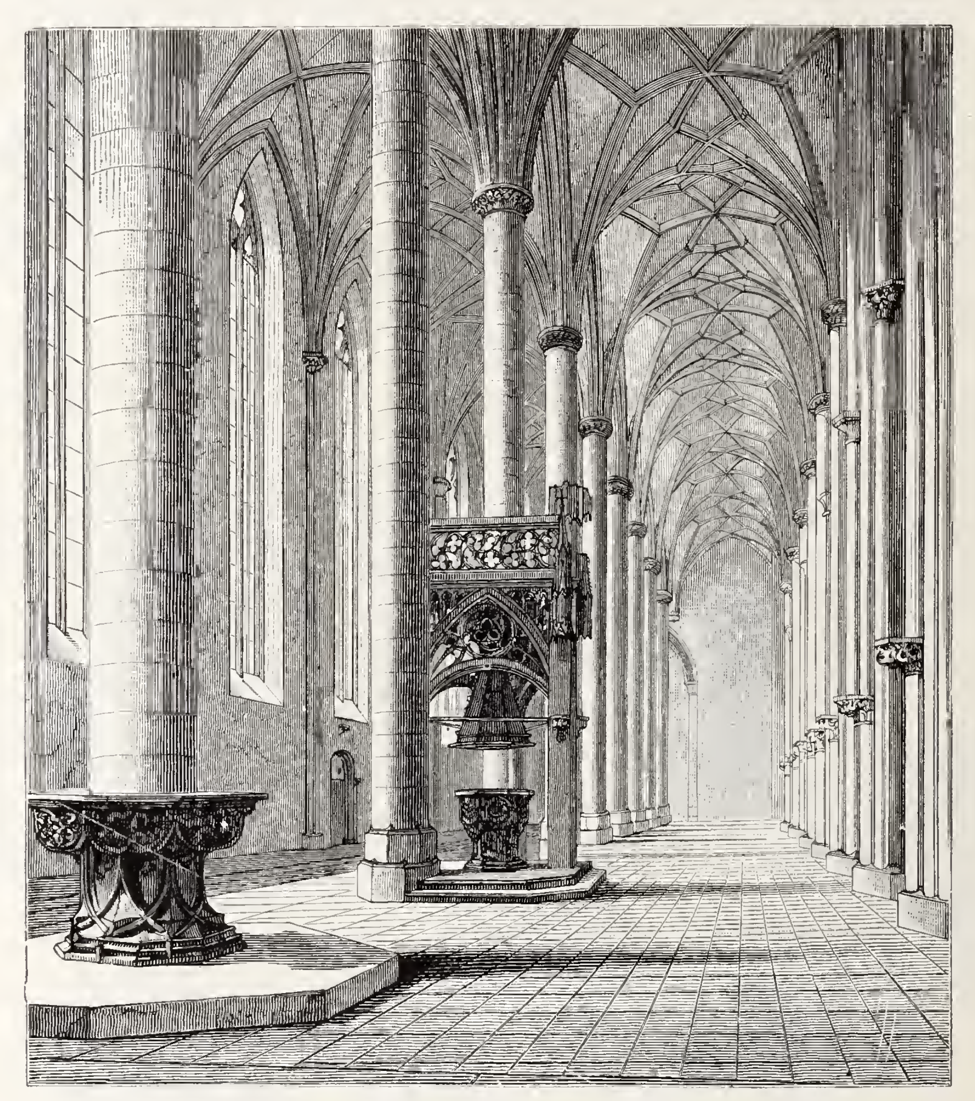


Fig. 395. Münster zu Ulm. Südliche Seitenschiffe.

Straßengel, der 1492 begonnene Turm zu Braunau in Oberösterreich, der 1519 durch Hans Lutz aus Schussenried fertiggestellte, reich durchbrochene (Fig. 393) Turmhelm der Pfarrkirche in Bozen und die durchbrochene kuppelartige Steinkrone der Kirche Maria am Gestade in Wien, eine durch Benedikt Kölbl 1534 abgeschlossene, sehr originelle Turmbauschöpfung.

Auch am Ulmer Münster, zu welchem 1377 unter werktätiger Begeisterung der Bürgerschaft der Grundstein gelegt worden, hat der Chor nur die Breite des Mittelschiffes, an die alte Apsisform erinnernd (Fig. 394 u. 395). So schlicht der Chor erscheint, so mächtig und groß in allen Maßen tritt das Langhaus mit dem großartigen Westturme, der auf Ulrich von

Ensingen zurückgeht, auf. Ursprünglich war es auf drei gleichbreite Schiffe angelegt, von welchen dem Mittelschiffe die doppelte Höhe der Seitenschiffe gegeben wurde. Die Rücksicht auf die Sicherheit des Baues, welcher zunächst ohne Streben errichtet wurde, gab im Anfange des 16. Jahrhunderts Anlaß, jedes Seitenschiff noch durch eine Säulenreihe zu teilen; das dreischiffige Langhaus, dessen einst herrliche Raumwirkung heute auch nicht mehr annähernd zu ihrer ursprünglichen Geltung kommt, wurde so in ein fünfschiffiges verwandelt. Wie dem Ulmer Münster, so fehlt auch der Frauenkirche in München das Querschiff. Aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammend, bietet sie ein gutes Beispiel spätgotischen Stiles dar. Sie ist aus Backstein in Hallenform errichtet, von Kapellen begleitet, die zwischen die Strebepfeiler eingebaut sind, und zeigt die freien, luftigen Verhältnisse, welche in der deutsch-gotischen Architektur so beliebt waren. Die Martins-

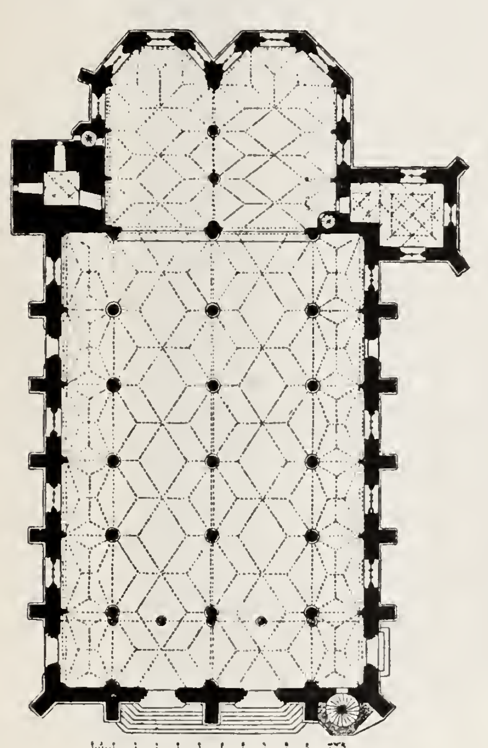


Fig. 396. Grundriß der Pfarrkirche in Schwaz. (Nach Berth. Riehl, Kunst an der Brennerstraße.)



Fig. 397. Die Holzkirche in Vörösmart. (Mitteil. der k. k. Zentr.-Komm.)

kirche in Landshut mit ihrer im Hallenbaue alles überbietenden Höhenentwickelung und dem durch Hans von Burghausen errichteten 132,5 m hohen Turme, sowie die erst 1525 vollendete Liebfrauenkirche in Ingolstadt gehören der gleichen Baugruppe an. Als konstruktive Leistung ganz besonderer Art ragt die 1330 von Ludwig dem Bayern begonnene, angeblich den Graltempel nachahmende Kirche zu Ettal hervor, über deren Zwölfecksgrundriß eine kühne Kuppelwölbung sich spannt.

Die österreichischen Länder wählten seit dem 14. Jahrhundert gern die Hallenanlage, welche in Schwaz (Fig. 396) sogar vierschiffig und doppelchörig ist. In Niederösterreich (Payerbach, Dietmanns, Kirchberg am Wechsel), Steiermark (Pfarrkirche am Pöllauberge, Marein bei Knittelfeld, St. Oswald bei Zeiring) und in Südböhmen (Wittingau, Blatna, Kaplitz) erfreute sich die zweischiffige Halle einer ausgesprochenen Beliebtheit. Vereinzelt (wie in Leiben, Lunz



Fig. 398. Das Innere des Prager Domchors.

oder St. Alexis in der Laming) erstreckt sich die Zweiteilung sogar auf die Chorpartie. Auf ungarischem Boden, insbesondere im Bistume Szathmár, blieb man auch während der gotischen Zeit der Errichtung von Holzkirchen treu, deren Turmbildung z. B. in Vörösmart (Fig. 397) ebenso zierlich als elegant ist. Den französischen Kathedralentypus und die Hallenform verband der 1343 begonnene Chor der Zisterzienserkirche zu Zwettl in Niederösterreich. Als Vorbild diente eine französische Ordenskirche (Pontigny). Gleichfalls an dem französischen Muster, und zwar der Kathedrale von Narbonne, hielt der erste Meister des unvollendet gebliebenen Prager Domes, Matthias von Arras, fest (Fig. 398). Er begann 1344 den Bau, welchen nach seinem Tode der in Köln ausgebildete Peter von Gmünd oder Peter der Parlierer (Parler)

fortsetzte. War Peter Parler von Gmünd auch der Schöpfer der Karlshofer Kirche in Prag (1377 eingeweiht), so gebührt ihm der Ruhm, die Kunst kühner Gewölbekonstruktion im Mittelalter auf die höchste Stufe gebracht zu haben. Über einem Achteck, für dessen Wahl wahrscheinlich der Grundriß der Aachener Pfalzkapelle vorbildlich war, wölbt sich eine Kuppel in

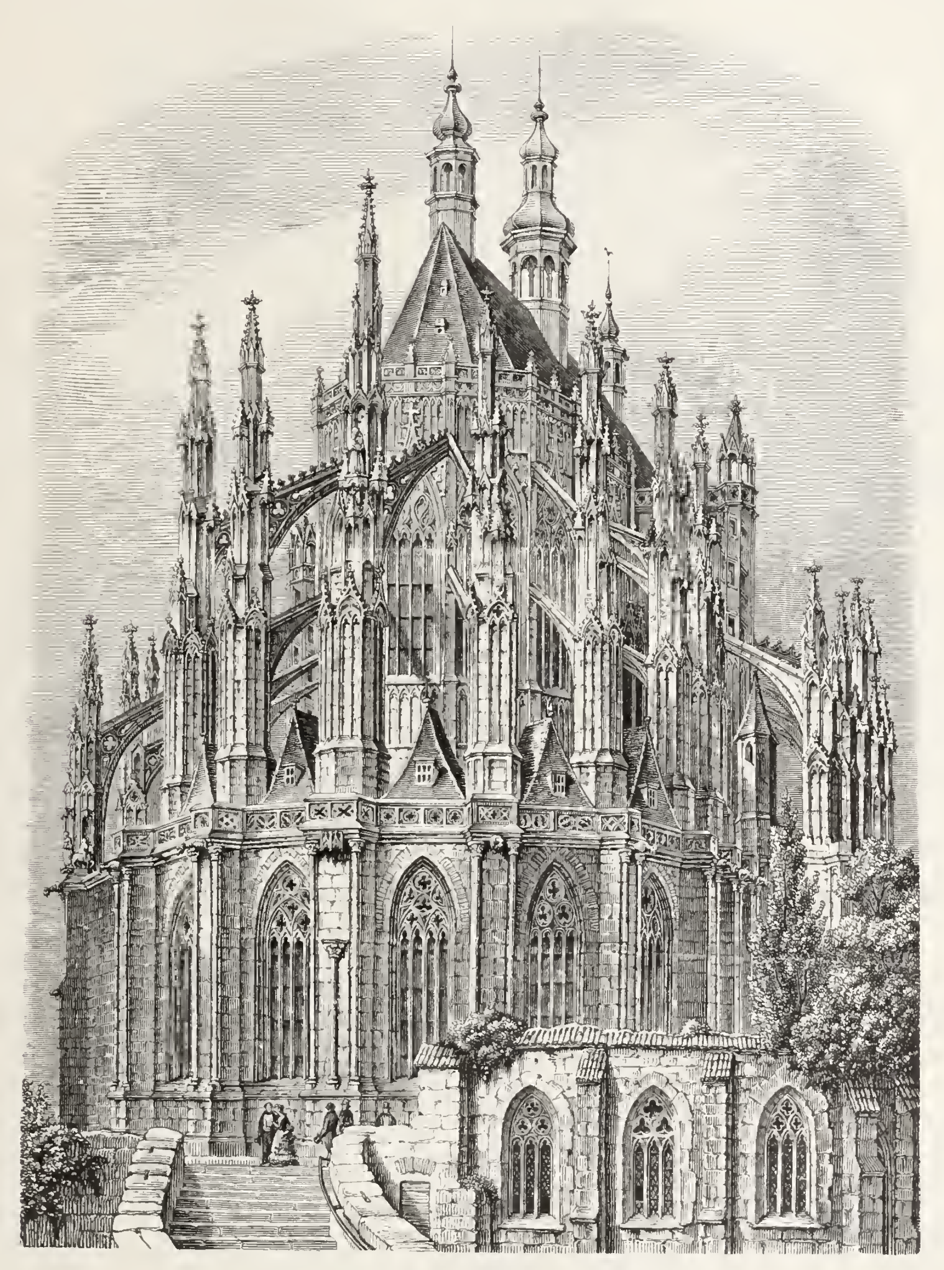
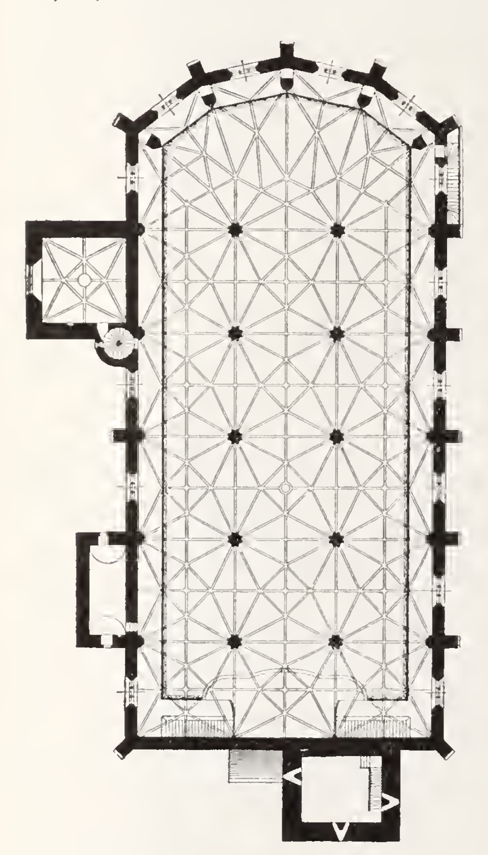


Fig. 399. Barbarakirche zu Kuttenberg.

der Form eines Sterngewölbes, wie sie so leicht, so kühn und so sicher von keinem gotischen Architekten wieder errichtet wurde. Jedenfalls danken dem schwäbischen Meister und seiner Schule Prag und weiterhin das mittlere Böhmen die glänzendsten Baudenkmale aus dem 14. Jahrhundert, unter denen sich nächst der Bartholomäuskirche in Kolin die Barbarakirche zu Kuttenberg (Fig. 399) durch großen Formenreichtum auszeichnet.

Im nördlichen Deutschland nimmt der Dom von Halberstadt eine Ausnahmestellung ein. Der Bau rückte von Westen nach Osten vor, daher die Türme noch den Charakter des spätromanischen Stiles an sich tragen. Die Einweihung fand 1490 statt. Das dreischiffige Langhaus wird von einem weit vorspringenden Querschiffe durchschnitten; an den Chor, welcher von einem niedrigeren Umgange eingeschlossen ist, stößt die nach französischem Vorbilde heraustretende Marienkapelle an. Bei aller Einfachheit und Selbständigkeit im einzelnen bleibt der Einfluß des französischen Kathedralstiles sichtbar.

Das Erschließen reichen Bergsegens im Erzgebirge begünstigte in den rasch aufblühenden sächsischen Städten eine rege Bautätigkeit. Der immer flacher werdende Chor verkümmerte und verschmolz mit dem Langhause zu einem Raume (Fig. 400), in welchem selbst die ab und zu ganz nach innen gezogenen Strebepfeiler die Unterbringung möglichst zahlreicher Kirchenbesucher nicht beschränkten, sondern erleichterten. Denn letztere fanden auf den Emporen Platz, die zwischen den Strebepfeilern meist das Langhaus begleiteten und sogar um den Chor herumgeführt wurden. Kunstvoll scheinende Stern- und Netzgewölbe greifen aus den einzelnen Schiffen ineinander hinüber. Das Äußere der breit hingelagerten Bauten blieb verhältnismäßig nüchtern und kahl. Tür- und Fensterumrahmungen griffen zu dem auf sächsischem Boden gern benutzten Vorhangbogen. In diese Richtung lenkte zunächst die 1453 begonnene, durch Beziehungen zur Nürnberger Lorenzkirche interessante Marienkirche in Zwickau ein. Ihr folgten außer dem Langhause des Freiberger Domes die Annakirche in Annaberg, die Wolfgangskirche in Schneeberg, die 1546 vollendete Stadtkirche in Pirna und die Schloßkirche in Chemnitz. Vom Nordabhange des Erzgebirges drangen die bei Ausführung dieser Bauten zur Geltung kommenden Anschauungen nach dem benachbarten Böhmen herüber. Der Annaberger Kirchenbaumeister Jakob von Schweinfurt lieferte 1517 den Plan für den Neubau der Stadtkirche in Brüx, dessen Durchführung Jörg von Maulbronn übernahm; die Wölbung, die Emporen und ihr Schmuck blieben in lebendigster Fühlung mit Annaberg, während die Grundrißlösung sich jener der Liebfrauenkirche in Ingolstadt näherte. Die durch Benedikt Rieth von Piesting errichtete Nikolauskirche in Laun oder das Langhaus der Stadtkirche in Aussig schließen sich eng der Gruppe der sächsischen Erzgebirgsbauten an. Die für sie geltende Hallenform verwendeten schon früher auch die stattlichen Dome in Meißen und Erfurt. Die dreitürmigen Fassaden wie bei St. Severi in Erfurt erfreuen sich in spätgotischer Zeit einer örtlich beschränkten Beliebtheit. Die Hallenform behauptete sich selbstverständlich in Westfalen, wo außer der Lamberti- und der Frauenkirche in Münster oder dem Dome zu Minden besonders St. Maria zur Wiese in Soest eine durch vornehme Raumgestaltung künstlerisch hochbedeutende Leistung darstellt (Fig. 401).


Fig. 400. Grundriß der Wolfgangskirche in Schneeberg. (Nach Steche.)

Im allgemeinen gehen die norddeutschen Baumeister, welche die wohl durch westfälische Einwanderer vermittelte Hallenform vorziehen und den Backstein als Material benutzen, ihren

eigenen Weg und zeigen sich fremden Einwirkungen weniger unterworfen, so daß die Eigenart des deutschen Volkstumes hier einen besonders kräftigen, frischen Ausdruck gewinnt. Die Seitenschiffe werden als Chorumgang weitergeführt und zwischen den nach innen gezogenen Strebepfeilern Kapellen angeordnet. Die Natur des Materials prägt sich auch in den Formen aus (vergl. S. 164). Die Pfeiler, meist achteckig gebildet, erscheinen nur schwach profiliert (Fig. 402),



Fig. 401. Inneres der Kirche Maria zur Wiese in Soest. (Hartung.)

und selbst an den reicheren Portalprofilen wird man den Schwung und die Freiheit der Steinmetzarbeit vergebens suchen. Auch das fast auf die mecklenburgisch-baltische Gruppe beschränkte Strebensystem tritt mehr zurück, ebenso der Fialen- und Maßwerkschmuck. Der Charakter des Massenhaften herrscht vor, im Innern und an den meist nüchternen äußeren Mauern. Doch fehlt es nicht an wirkungsvollen Elementen und dekorativen Gliedern. Die Wölbungen werden zu bedeutender Höhe emporgeführt, leicht und frei gebildet; außer dem von dem romanischen Stile herübergenommenen Bogenfriese (Fig. 403) dienen namentlich die Formsteine und die farbigen glasierten Ziegel zu ornamentalen Zwecken. Die Formsteine gestatten, das durchbrochene

Maßwerk, dessen Motive im allgemeinen sehr einfach bleiben, auch reicher nachzubilden; sie überziehen wie ein leichtes Gitter die Wandflächen (Fig. 404). Durch die gebrannten und gla-

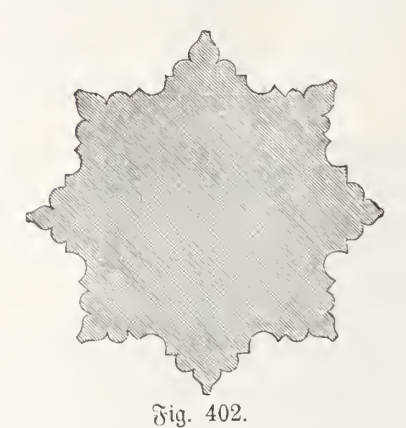


Fig. 402.
Grundriß eines Pfeilers der Jakobskirche zu Rostock.

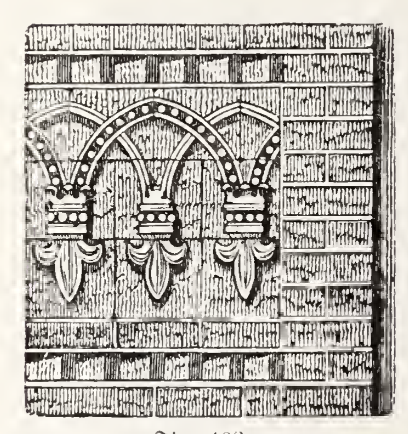


Fig. 403.
Fries von der Dominikanerkirche zu Krakau.

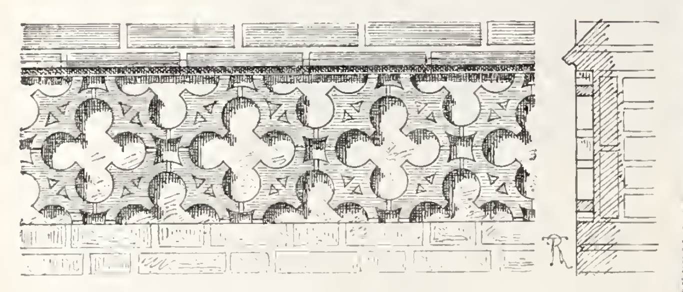


Fig. 404. Fries vom Kroepelinertor in Rostock.

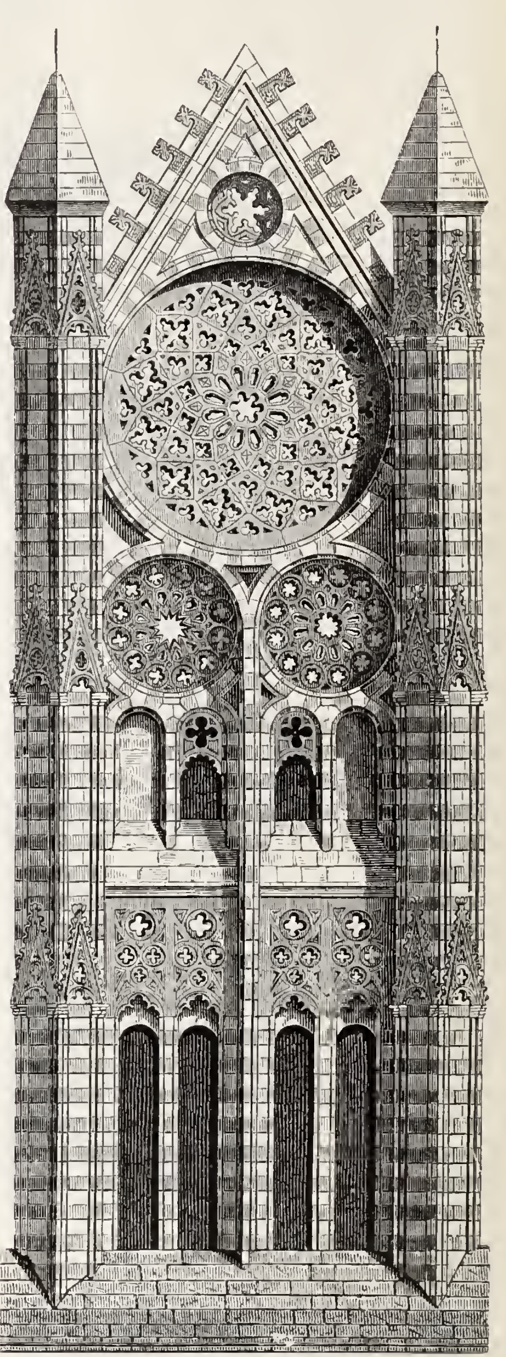


Fig. 405. Von der Katharinenkirche zu Brandenburg. (Nach Adler.)

sierten farbigen Ziegel, die in wechselnden Schichten geordnet, zu verschiedenen Mustern zusammengesetzt werden, kommt Leben und Gliederung in die sonst toten Massen. Außer den Portalwänden erfreuen sich namentlich die hohen Giebel des reichsten Schmuckes (Fig. 405).



Fig. 406. Marienkirche zu Lübeck.

Von allen Landschaftsstilen besitzt der Backsteinbau das weiteste Geltungsgebiet. Er herrscht in der Mark Brandenburg, wo zuerst während der Regierung Karls IV. und dann wieder im 15. Jahrhundert zahlreiche stattliche Kirchen (Brandenburg an der Havel, Stendal, Prenzlau,

Tangermünde und andere) emporstiegen; er ist in Pommern und Mecklenburg (Doberan, Rostock) heimisch, und nimmt namentlich in den Hansastädten (Lübeck, Wismar, Danzig) und im preußischen Ordenslande (Thorn, Frauenburg) einen glänzenden Aufschwung. Bei aller Verwandtschaft untereinander zeigen doch die Werke je nach der Bestimmung (Kloster-, Pfarr- oder Ordenskirche), nach der landschaftlichen Überlieferung, nach der Schule des Meisters besondere, sie unterscheidende Merkmale. In der Mark werden Hausteinformen am häufigsten und glücklichsten in der Ziegeldekoration nachgebildet. Die Kirchen des deutschen Ordens lassen trotz Bevorzugung der dreischiffigen Hallenanlage mit flach geschlossenem Chore an einzelnen Zügen merken, daß der Orden zuerst im Oriente und in Italien sich niedergelassen hatte. Plastische Inschriftenfriese, aus farbigen Tonplatten hergestellt, an der Jakobskirche zu Thorn, im Frauenburger Dome weisen auf sizilianischen, weiter arabischen Einfluß hin; ebenso haben die Doppelarkaden in den Höfen der Ordensschlösser (Heilsberg) einen südlichen Ursprung. Bestimmend wirkt auch das Muster einer besonders angesehenen Kirche. Solches gilt z. B. von der seit 1276 im Bau begriffenen Marienkirche zu Lübeck (Fig. 406). Wie die niedrigen Seitenschiffe, der Chorumgang und die Chorkapellen zeigen, hält sie noch im Grundriß an dem zuerst in Frankreich durchgeführten Kathedralsystem mit Zusammenziehung des Kapellenkranzes und des Chorumganges unter einem gemeinsamen Wölbungsschlußsteine fest. Die Behandlung der Dienste, der Streben und insbesondere der Türme offenbart aber schon die klare, folgerichtige Einfachheit, welche die Backsteinbauten des deutschen Nordens auszeichnet. Die Fächer- oder Palmenwölbung der 1310 vollendeten Briefkapelle ist eine der hervorragendsten Leistungen der Backsteintechnik. Die Marienkirche wurde nicht bloß der Stolz der Stadt, sondern auch das Muster, nach welchem sich die Baumeister der deutschen Küstenlande bildeten. Und selbst wo sie nicht als Vorbild diente, hat die zwingende Natur des Materials, dann in weiterer Linie die Gemeinschaft der Anschauungen, Sitten und Interessen einen Zug der Verwandtschaft in die Sprache der Kunst gebracht. Wenn man sich den alten Hansastädten nähert, begrüßen die gewaltigen Kirchen mit ihren hochragenden Türmen das Auge wie die riesigen Orlogschiffe, auf welchen die Hansafahrer sich die nordische Welt tributpflichtig machten und ihren Städten Reichtum zuführten. Überall und immer bringen hier die Bauten die Erinnerung an die Wurzeln des Lebens und der Wohlfahrt der Küstenstädte nahe. Wie der Verstand der Bewohner wenige, aber fest und klar geschaute Ziele verfolgt, so bewegen sich auch ihre Phantasie und ihr Formensinn sicher und kräftig in bestimmten Richtungen. Der Stilwechsel kommt auf dem Gebiete des norddeutschen Backsteinbaues, dessen Anschauungen auch die Bautätigkeit Breslaus und Krakaus bestimmen, weniger in Betracht als anderwärts. Die gotischen Werke nehmen mannigfache romanische Elemente herüber; Züge des gotischen Stiles vererben sich auch auf die Schöpfungen des 16. und 17. Jahrhunderts, welche man gemeinhin als Produkte der Renaissance bezeichnet. Ebenso vermischen sich öfter als sonst die Grenzen kirchlicher und profaner Architektur; die letztere tritt mehr in den Vordergrund und wetteifert an Tüchtigkeit und Bedeutung mit den kirchlichen Anlagen.

Die Bautätigkeit der skandinavischen Länder entwickelte sich unter englischen, norddeutschen und französischen Einflüssen. Englische Frühgotik bestimmte den Bau des Olafoktogons und des langgestreckten Chores im Dome zu Drontheim, welcher mit seiner das Langhaus abschließenden zweitürmigen Westfront und mit fünf Portalen zu den stattlichsten Kathedralen des 13. Jahrhunderts zählte. Denselben Stilanschauungen folgten der nach 1272 entstandene Domchor in Stavanger und der Umbau mancher norwegischen Kirchen, welche im 13. und 14. Jahrhundert gern den langgestreckten, geradlinigen Chorschluß wählten. Ihnen näherte sich der um 1300 umgebaute Chor des Domes zu Skara (Fig. 407), der wieder für mittelschwedische Kirchen, wie

die Hallenanlage St. Nikolaus in Oerebro, vorbildlich wurde. Vom norddeutschen Backsteinbaue wurden die Kirchen Schwedens und Dänemarks abhängig, die bald geradlinigen (Sigtuna, Söderköping), bald dreiseitigen Chorschluß erhielten. Ersterer begegnet bei dem Dome in Aarhus, letzterer in Verbindung mit einem Umgange bei der Frauenkirche in Helsingborg. Die zweischiffige Querhausanlage der Peterskirche in Malmö, deren Chor mit reduziertem

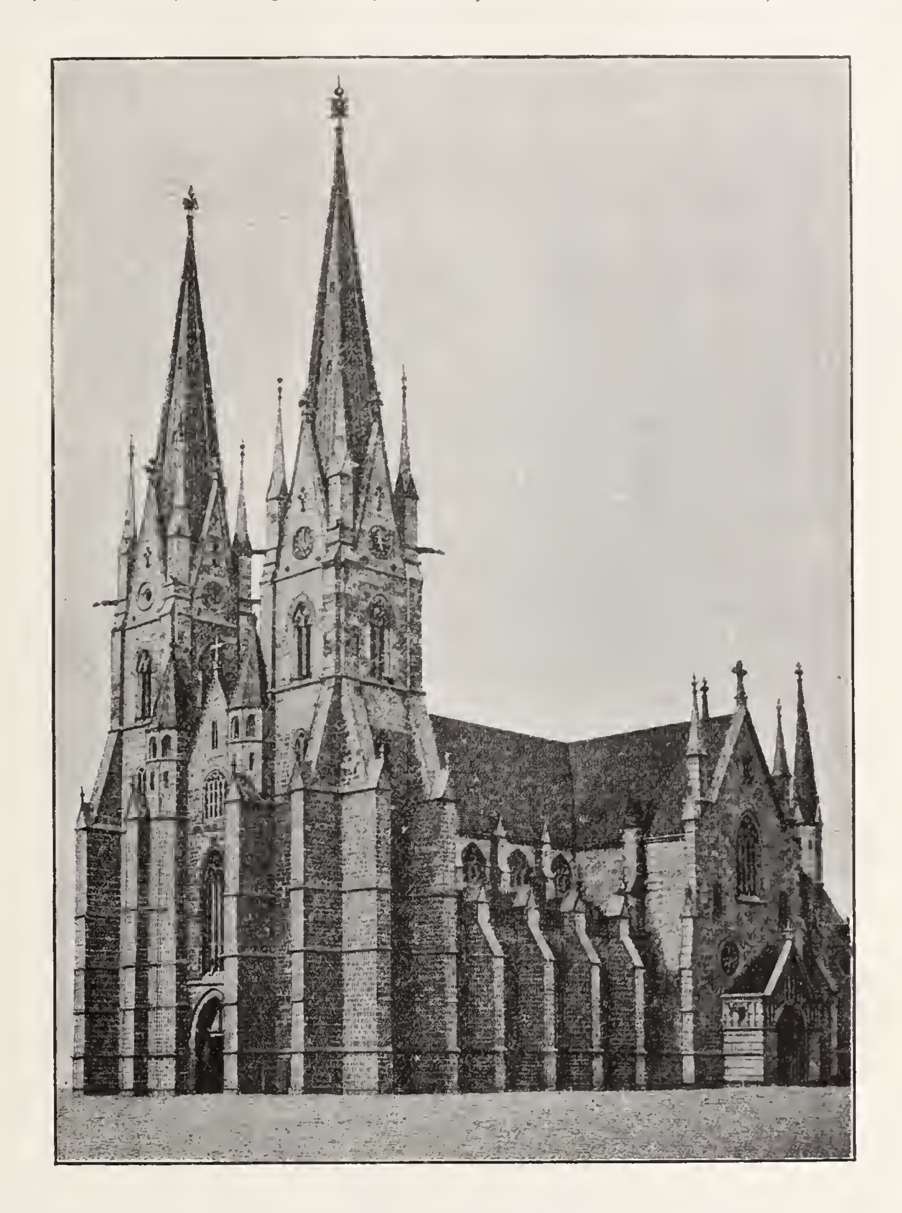


Fig. 407. Dom zu Skara.

Kapellenkranz auf lübeckische Vorbilder hindeutet, verwertet eine Anordnungseigenheit der Zisterzienserkirche in Doberan. Schwedens größter Backsteinbau ist der 1287 von Etienne de Bonneuil begonnene Dom zu Upsala (Fig. 408); sein Chorumgang und Kapellenkranz entsprechen französischer Anordnung, andere Einzelheiten weisen auf Brügge und Lübeck zurück. Nach dem Vorbilde der Sainte Chapelle in Paris errichtete man die Apostelkirche in Bergen. Auf Gotland wurde das Hallensystem schon frühe Regel; doch gelangte eigentlich nur in Wisby,

dessen Katharinenkirche der schönste Kirchenbau Gotlands ist, die Gotik zur vollen Entwickelung. Zweischiffige Anlagen, zu denen die Georgskirche in Wisby zählt, verwenden oft platten Chorschluß. Die gotländischen Kirchen, welche das Querhaus ganz fallen ließen, liebten die Anordnung vieler Portale; an ihren Kapitellen erscheint ab und zu noch im 13. Jahrhundert das englisch-normännische Faltenmotiv. Gotländische Formensprache beherrscht das Südportal des Domes in Linköping, dessen Chor im 15. Jahrhundert vom Meister Gerlach von Köln um-



Fig. 408. Der Dom in Upsala.

gebaut wurde. Der Einfluß gotländischer Kunst erstreckte sich frühe nach Estland und Livland Der basilikale Dom zu Åbo und die Backsteinhallenkirche zu Hattula in Finnland reihen sich der skandinavischen, beziehungsweise norddeutschen Denkmälergruppe an.

Es verlohnt sich wohl der Mühe, auf den Gang der gotischen Architektur auf deutschem Boden zurückzublicken. Der Rückblick ist gleichzeitig auch ein Ausblick in die Zukunft. Als die Gotik in Deutschland herrschend auftrat, hatte ihre Entwickelung bereits den Höhepunkt erreicht. Eine Weiterbildung in formaler Hinsicht, welche zugleich einen Fortschritt bedeutet hätte, erschien

unmöglich. Die deutschen Baumeister faßten daher gleich vom Anfange an die gotische Architektur als ein Ganzes auf, standen ihr objektiv kühl, ruhig erwägend und berechnend gegenüber. Mit mathematischer Strenge zieht der Kölner Dombaumeister die Folgerungen aus der gegebenen Grundzahl, rücksichtslos hält er an der vertikalen Richtung fest, nachdem er einmal diese als die Hauptregel des Stiles erkannt hat. Dieses Verhältnis konnte natürlich auf die Dauer nicht bestehen. Klangen doch auch in der Gotik einzelne Saiten der deutschen Phantasie stark und lebendig wieder. Als nach Verlauf von zwei bis drei Menschenaltern die neue Bauweise in immer weitere Kreise vordrang, begann mit ihr eine denkwürdige Umwandlung. Das Bürgertum, der einzige lebensvoll kräftige Stand im späteren deutschen Mittelalter, nahm nicht allein äußerlich die Pflege der Architektur in seine Hände, sondern verlieh ihr auch solche Formen, welche seinen Anschauungen und Empfindungen entsprachen. Das war die Zeit, in welcher auch der Baubetrieb, den herrschenden Zunftsitten gemäß, eine genauere Regelung erhielt, die bis dahin vereinzelten Werkstätten oder Bauhütten sich (1459 in Regensburg) eine gemeinsame Ordnung setzten, die Zeit, in welcher die einfachen mathematischen Gesetze der gotischen Konstruktion in mechanische Formeln, für jeden Zunftgenossen leicht zu merken, übertragen und durch den Buchdruck veröffentlicht wurden (Matthäus Roritzer, Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit, 1486).

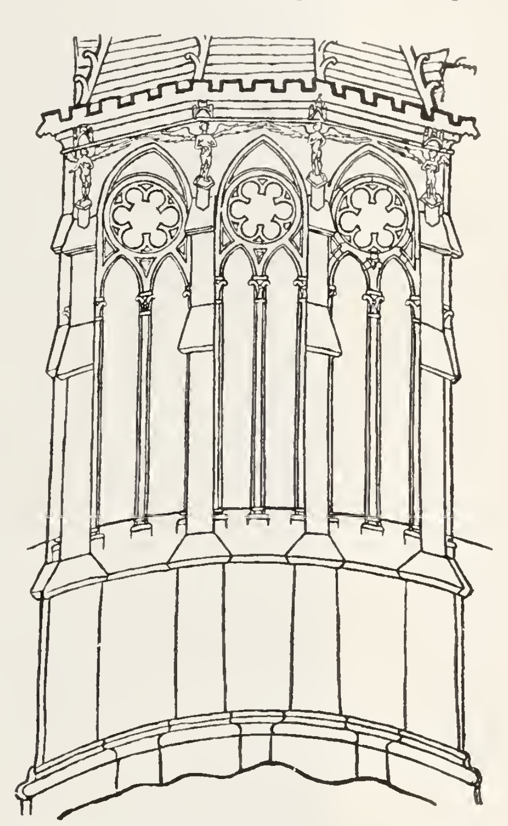


Fig. 409. Chorkapelle der Kathedrale zu Reims nach dem Skizzenbuche des Villard de Honnecourt. (Schäfer, Reims.)

Technisch geschulte Bauleiter entwarfen die in Köln oder Ulm noch erhaltenen Pläne und Detailzeichnungen und überwachten ihre Ausführung. Die Materialbeschaffung und Geldverwendung lag meist in den Händen der administrativ eingreifenden Baupfleger und der ihnen beigegebenen Bauschreiber, deren alle Ausgaben buchende Rechnungsbelege sich an einzelnen Orten (Xanten, Prag, Wien) teilweise noch vorfinden. Die gegenseitigen Rechte und Pflichten regelten schriftliche, auch grundbücherlich einverleibte Verträge. In besonderen Fällen wurden, namentlich wenn es sich um die Behebung von Baugebrechen und um Anordnung von Sicherungsmaßregeln handelte (Ulm, Annaberg i. S.), eigene Baukommissionen abgehalten, welchen man angesehene Baumeister — selbst aus größerer Entfernung — beizog. Die Bezahlung der Arbeiter erfolgte nach dem Stücksatze oder im Tagelohne. Jeder Handgriff wurde bezahlt; freiwillige Dienstleistung bildete stets eine Ausnahme. Die Musik des Trinkgeldes war den mittelalterlichen Bauleuten ebensogut bekannt wie ab und zu eine moderner Gepflogenheit entsprechende Arbeitseinstellung. Die Materialbeschaffung stellte sich bei der nicht immer bequemen Zufuhr vielfach höher als die Bearbeitung des Materiales, die in größeren Bauhütten der den Meister vertretende Parlier überwachte; er fungierte auch als Sprecher der Arbeiterschar. Dieselbe zählte oft Gesellen, die von weither zugereist waren; manchen mit offenerem Blick und größerem Verständnisse Begabten drängten bedeutende Reiseeindrücke zur Anfertigung später vielleicht verwendbarer Skizzen. Als köstlicher Überrest dieser Art gilt namentlich das Skizzenbuch des Villard de Honnecourt, der

im 13. Jahrhundert von Frankreich bis ins Ungarland zog und z. B. an seiner Skizze des Chores der Kathedrale zu Reims (Fig. 409), an einer Chorgestühlstudie und dergleichen die Wahrnehmung praktischer Interessen deutlich erkennen läßt. Die hervorragendsten Maler, wie

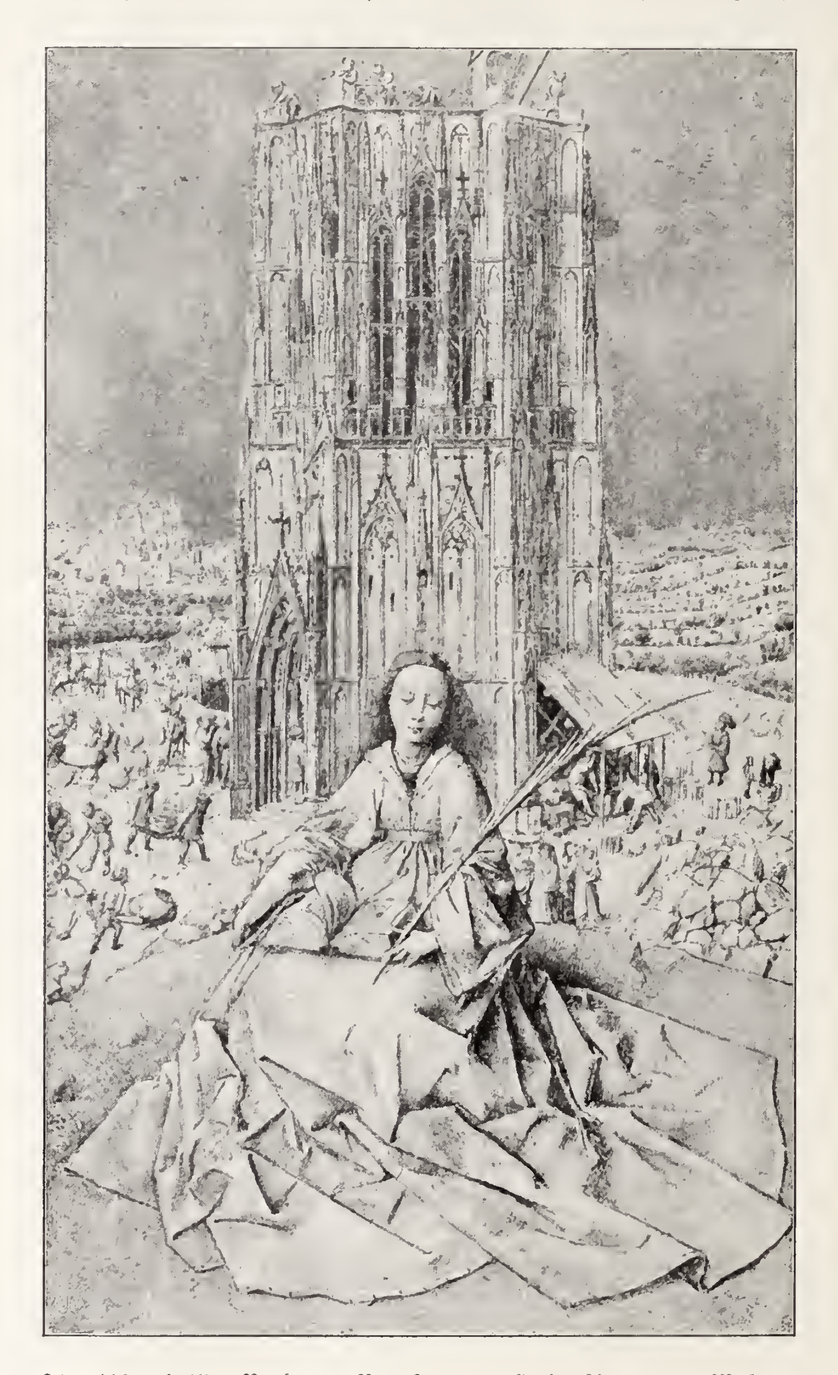


Fig. 410. Heilige Barbara. Von Jan van Eyck. Antwerpen, Museum.

ein Jan van Eyck auf seiner Darstellung der heil. Barbara im Museum zu Antwerpen (Fig. 410), beziehen in den Kreis künstlerischer Behandlung bereits den Baubetrieb mit allen Einzelheiten ein. Besonders den Bibelillustratoren der Bilderhandschriften bot die Berücksichtigung des Turmbaues zu Babel oder des Tempelbaues in Jerusalem die Veranlassung

dazu. Die persönliche Wertschätzung, deren sich hervorragende Architekten erfreuten, spiegelt sich am besten in der gewiß nur mit Zustimmung des Bauherrn vollzogenen Aufstellung ihrer Büsten an wichtigen Bauteilen wieder, so des Matthias von Arras und des Peter Parler von Gmünd (Fig. 411) auf dem Triforium des Prager Domes. Jedem Gesellen erleichterte die Anbringung des ihm verliehenen Steinmetzzeichens die Kennzeichnung seiner Arbeitsleistung; bei der Berücksichtigung dieses Materiales für die Formulierung kunstgeschichtlicher Ergebnisse ist jedoch heute noch die größte Vorsicht geboten. Die Arbeitsmarken wurden, um Mißbräuchen vorzubeugen, sogar in Hüttenrollen (Fig. 412) eingetragen. Das ganze Baugebiet des deutschen



Fig. 411. Peter Parler von Gmünd, zweiter Dombaumeister in Prag.
(Büste auf der Triforiumsgalerie des Prager Domes.)

Reiches zerfiel unter Straßburgs Oberaufsicht in vier Hauptbezirke (Köln, Wien, Bern, später Zürich), in welchen sich nach den abschriftlich verbreiteten Regensburger Satzungen vom Jahre 1459 kleinere Verbände als Unterhütten organisierten.

Grundriß und Aufriß ändern im 14. und namentlich im 15. Jahrhundert ihre Gestalt. Triangulatur und Quadratur, sowie die mit ihrer Zugrundelegung erzielbaren Zirkelschläge bestimmen die Verhältnisse des Langhauses und des Querschiffes, die Anordnung und Bildung der Chorkapellen, die Wölbungshöhe, die Pfeilerstärke und andere Einzelheiten. Die früher so reiche Choranlage verkümmert später und nähert sich wieder der einfachen Apsis; die Dienste werden als unmittelbare Stützen der Gewölberippen aufgefaßt, verlaufen unmittelbar (ohne Kapitell) in die Rippen oder verschwinden vollständig, indem vieleckige Pfeiler an Stelle der

Bündelpfeiler treten. Da die Hallenform vorherrscht, so fallen die Strebebogen fort, und selbst die Strebepfeiler erhalten nur eine notdürftige Gliederung. Ein bis zum Nüchternen verständiger, vorwiegend auf das Notwendige und Einfache gerichteter Sinn prägt sich in den konstruktiven Teilen aus. Trotzdem fehlt es nicht an reichem Schmucke. Nur tritt dieser selbständiger auf. Die konstruktiven und dekorativen Teile hängen nur locker zusammen. Einzelne Stellen des Werkes werden herausgehoben und an diesen der Schmuck gehäuft, z. B. an den

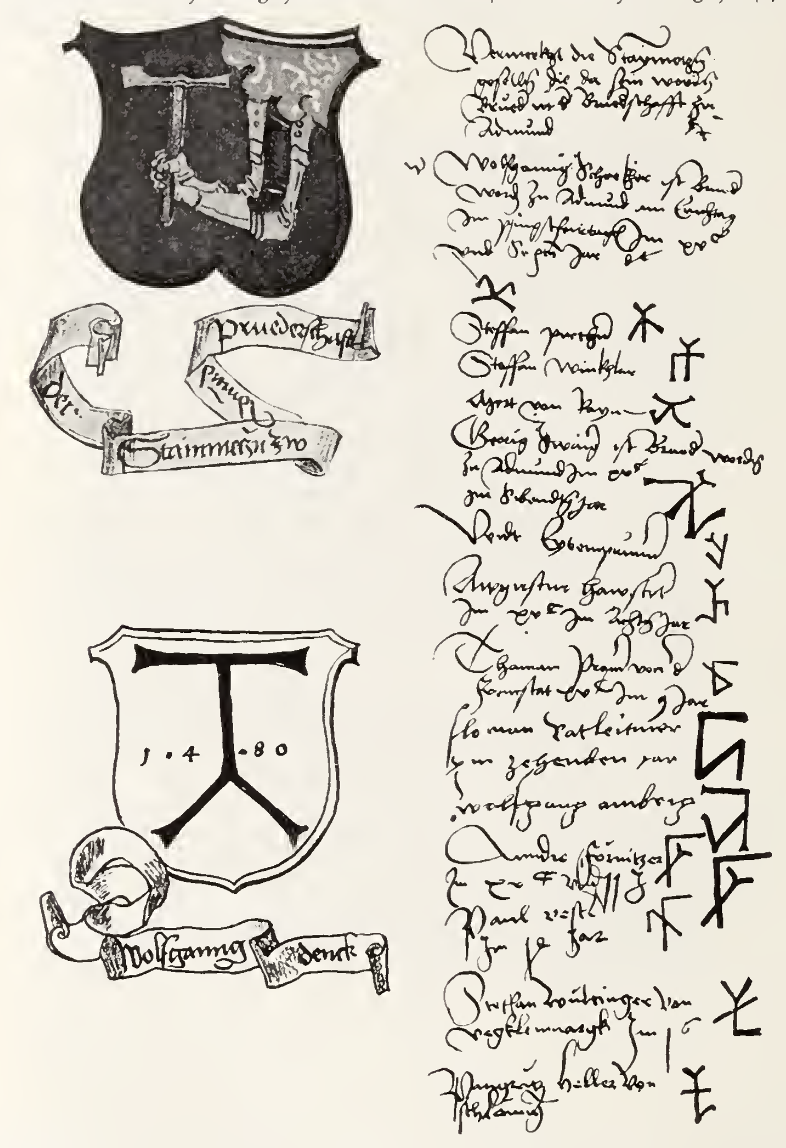


Fig. 412. Aus dem Admonter Hüttenbuche vom Jahre 1480. (Mitteil. d. k. k. Zentr.-Komm.)

Giebeln, an Eingängen, welche aber häufig an den Langseiten angebracht werden, an angebauten Kapellen u. s. w. Hier zeigt sich die „subtile“ Arbeit der Steinmetzen in ihrem vollen Glanze, hier fand die Freude des zünftigen Bürgertums und der bald prunkenden, bald zierlichen, stets handwerklich tüchtigen Einzelleistung reiches Genüge. Der Mangel an Harmonie wurde bei der Herstellung solcher Schaustücke so wenig empfunden wie bei den übermäßig steilen Kirchenschiffen und der lastenden Höhe der Kirchtürme. Auch im Innern der Kirchen sorgten mannigfache Zierwerke und zahlreiche plastische Denkmäler dafür, daß der Eindruck des Kahlen,

welchen die nüchterne Konstruktion erregte, gründlich verwischt wurde. Wer die Kirche des 15. Jahrhunderts betrat, mit ihren verhältnismäßig hellen, geräumigen Hallen, mit dem nicht scharf abgesonderten Chore, wodurch der Priester der Gemeinde genähert wurde, mit den vielen sprechenden Erinnerungen an die Familien der Mitbürger, empfand nicht mehr den geheimnis-

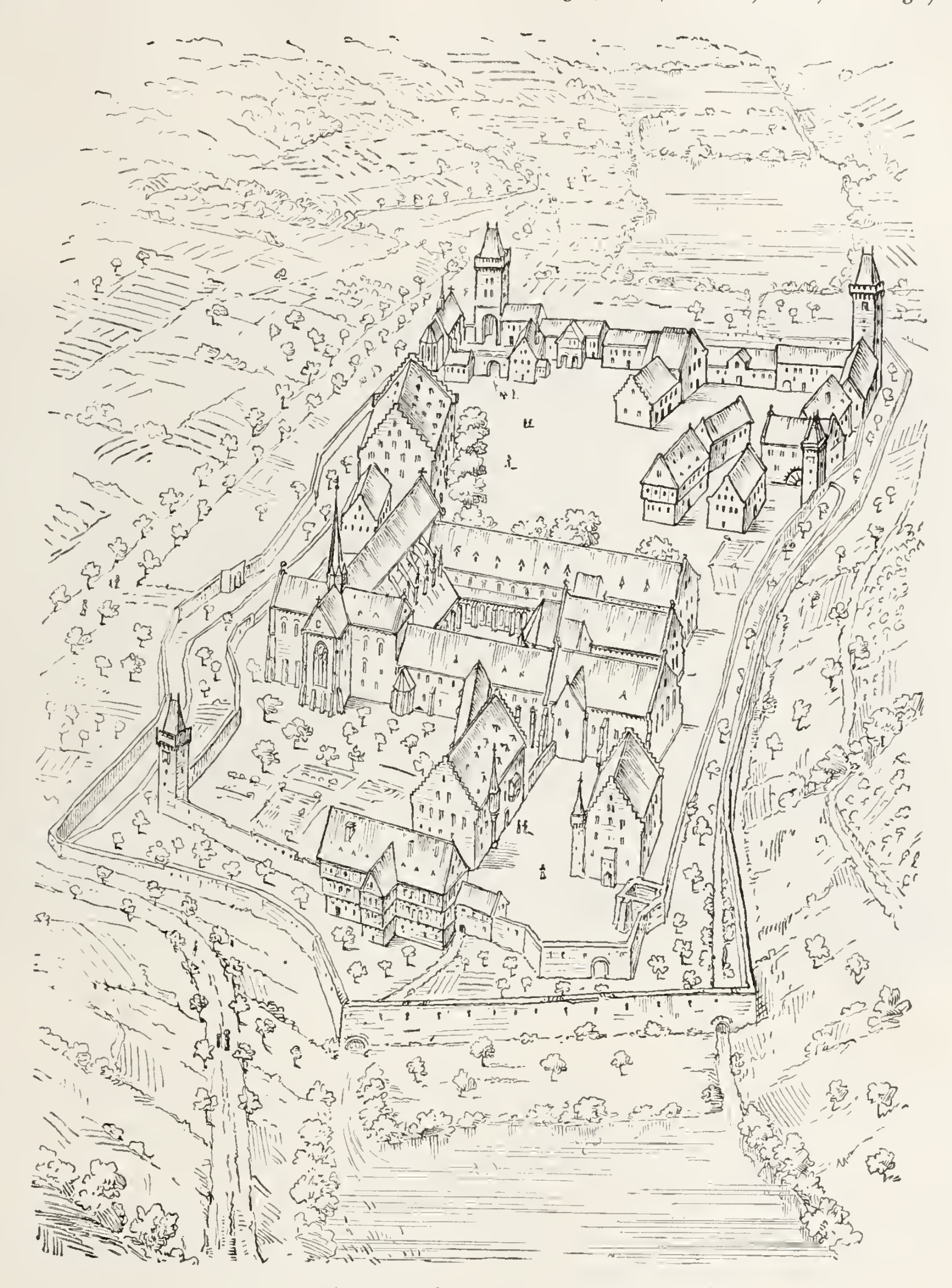


Fig. 413. Abtei Maulbronn aus der Vogelperspektive.

vollen Schauer, welchen die älteren Dome einflößten, fühlte sich aber leichter heimisch und zu ernsten auferbaulichen Gedanken, zu einem mehr unmittelbaren Verkehre mit Gott geweckt. So wurden die geistigen Strömungen des nächstfolgenden Zeitalters vorbereitet und namentlich die Keime zu der eigentümlichen Phantasierichtung und Kunstweise gelegt, welche im 16. Jahrhundert sich offene Bahn brach. Es blieb auch in beiden Jahrhunderten die Kunstpflege an

dieselben Stätten, die Reichsstädte in Schwaben und Franken und die Hansastädte im Norden, vorzugsweise gebunden.

Der vornehmste und wichtigste Gegenstand mittelalterlicher Bautätigkeit ist die Kirche. Doch wird namentlich in der gotischen Periode auch die Profanarchitektur eifrig gepflegt. Man empfängt erst dann das richtige Bild vom Bauleben im Mittelalter, wenn man nebst den Kirchen auch die Klöster und Burgen, die Rathäuser und Zunfthäuser, die Stadttore und Stadttürme zur Betrachtung heranzieht.

Das goldene Zeitalter des Klosterbaues war vorüber, als der gotische Stil aufkam. Die seit dem 13. Jahrhundert in den Städten errichteten Klöster der Bettel- und Prediger-mönche (Franziskaner, Dominikaner) haben selten eine künstlerische Bedeutung. Im Sinne der Zisterziensereinfachheit behandelten diese Mönche das Äußere ihrer auf reichen Turmschmuck



Fig. 414. Inneres der Klosterkirche zu Wadstena.

verzichtenden Kirchen ziemlich nüchtern und einfach, ließen das Querhaus fallen und strebten die Schaffung großer Predigträume an. Beachtenswerte Schöpfungen beider Orden erhielten sich in Basel, Konstanz, Köln, Straßburg, Eßlingen, Regensburg, Erfurt, Iglau, Budweis, Krakau. Sie wurden größtenteils von den Bauhandwerkern der Städte errichtet, in deren Mauern das Kloster lag. Trotz der Beschränkung auf das unbedingt Notwendige gewann die durch Franziskaner und Dominikaner geförderte Bautätigkeit namentlich in Deutschland bestimmenden Einfluß auf die Kirchenanlagen der Städte. Die französischen Dominikaner erreichten in zweischiffigen Hallenkirchen (Jakobinerkirche in Agen und Toulouse) reizvolle Wirkungen. Wie ausgedehnt und stattlich erscheinen gegen die Klöster der Bettel- und Predigermönche die Abteien der älteren grundbesitzenden Orden, der Benediktiner und Zisterzienser, welche vom 10. bis in das 12. Jahrhundert so zahlreich errichtet wurden. Diese Klöster, ursprünglich in der Weise der Königshöfe angelegt, umspannen eine große Bodenfläche, bargen innerhalb ihrer Mauern mannigfache Häuser, Höfe, Gärten, kurz alles, was eine größere Gemeinde zur Notdurft und

zur bequemeren Ausstattung des Lebens bedarf; sie sind dem Kern städtischer Anlagen vergleichbar und enthalten regelmäßig auch einzelne künstlerisch geschmückte Räume. Das Kloster, in der Regel an der Südseite der Kirche angelegt, stößt mit der letzteren unmittelbar zusammen. Den Mittelpunkt des Baues bildete der Klosterhof, oft mit einem Brunnen geschmückt, von Arkaden, den Kreuzgängen, umgeben, an welche sich die inneren Klosterräume, das Kapitelhaus oder die Beratungsstube, die Wohn- und Schlafsäle (Dormitorium), der Speisesaal (Refektorium) anschlossen. Im weiteren Umkreise erhoben sich, gleichsam Quartiere oder Viertel bildend, die Gebäude, welche ökonomischen Zwecken und dem Handwerksbetriebe dienten; weiter die Schule, das Krankenhaus und die Wohnung des Abtes, welcher wegen seiner zahlreichen weltlichen Beziehungen außerhalb der engeren Klausur seinen Sitz aufschlug. Im Laufe der

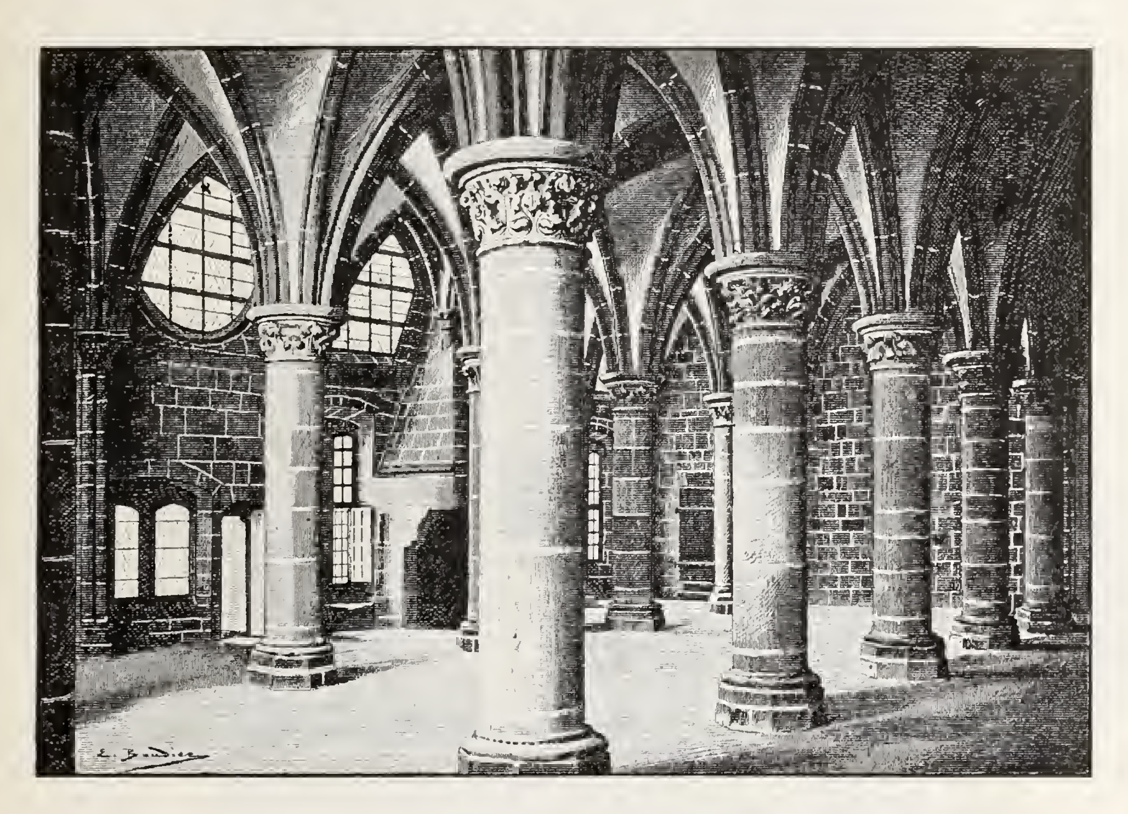


Fig. 415. Saal des Klosters Mont St. Michel. (Nach Gonse, L'art gothique.)

Jahrhunderte sind die alten Klosterbauten teils ganz zerstört, teils (in den katholisch gebliebenen Ländern) durch neue Anlagen ersetzt worden, so daß sich nur wenige Klöster unversehrt bis auf unsere Tage erhalten haben. Von dem umfassenden, durch das scharfsinnig erdachte System seiner Wasserleitung berühmten Kloster, welches sich an die Kathedrale von Canterbury anlehnte, gibt uns nur ein Plan aus dem 12. Jahrhundert Kunde. Kapitelhäuser im spätgotischen Stile (Salisbury, Lincoln und andere) bieten uns fast allein eine Anschauung von der reichen Kunstpflege in englischen Domstiften. Nur durch alte Ansichten erfahren wir näheres über die glänzenden Klosteranlagen der Cluniazenser und Zisterzienser in Frankreich. Auf deutschem Boden dürfen wir wenigstens noch mehrfach alte Kreuzgänge mit reicher künstlerischer Ausstattung (Heiligenkreuz und Klosterneuburg bei Wien, Liebfrauenkirche in Magdeburg und andere) bewundern. Ziemlich vollständig erhalten und als Beispiele mittelalterlicher Klosteranlagen lehrreich sind die Baulichkeiten der Abteien Maulbronn (Fig. 413) und Beben-

hausen in Schwaben, Hohenfurt in Böhmen und der Zisterzienserklöster Pelplin und Oliva in Westpreußen. Die nordfranzösischen Anlagen Longpont, Châlis und Ourscamp mit seinem berühmten Krankensaale erlangten für Altenberg Vorbildlichkeit. Doberan und Dargun hielten die an der Lübecker Marienkirche und am Lübecker Dome gewählte Verbindungsweise von Chorumgang und Kapellenkranz fest; vornehme Frühgotik bieten die stattlichen Überreste von Chorin und Hude und die großartige Zisterzienserkirche in Ebrach.

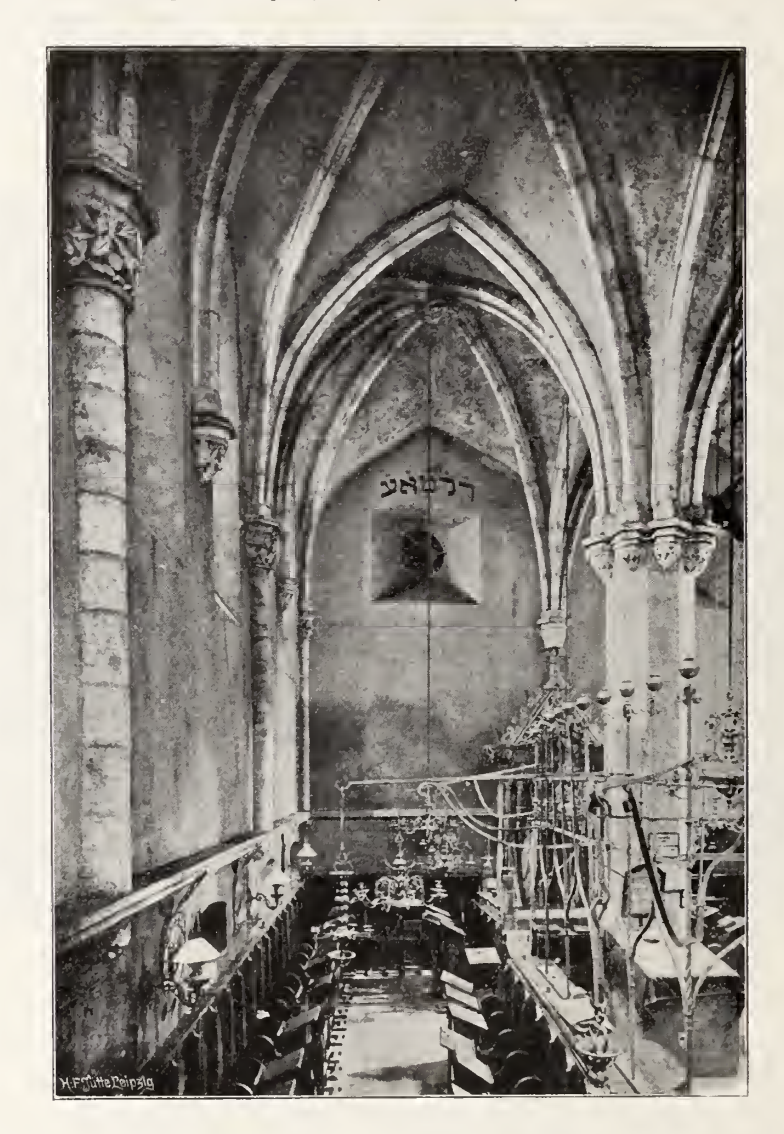


Fig. 416. Das Innere der Alt-Neusynagoge in Prag.

Im skandinavischen Gebiete übernahm der von der heil. Brigitta gestiftete, 1370 vom Papste bestätigte Orden die Aufgaben der Franziskaner und Dominikaner. Die nach den Angaben der Ordensstifterin 1388—1430 ausgeführte Klosterkirche zu Wadstena in Schweden, eine dreischiffige Hallenanlage (Fig. 414), wurde mit ihrer Anordnung zweier Chöre — für Mönche und Nonnen —, mit den Beichtzellen und Emporen für andere Brigittinerklöster vorbildlich, so für Maribo und Mariager in Dänemark, für Reval und Danzig, für Gnadenberg in Bayern.

Wie eine trotzige Burg präsentiert sich die hoch am Meeresstrande emporstrebende Abtei Mont Saint Michel, in welcher ein prächtig gewölbter Saal (Fig. 415) aus der Zeit Philipp Augusts und der säulengetragene Kreuzgang vorzügliche Schöpfungen normännischer Baukunst darstellen. Mit all den genannten Denkmälern des Klosterbaues können sich die Überreste englischer Anlagen in Lacock Abbey, Much Wenlock oder Melrose nicht messen.

Der Synagogenbau des Mittelalters scheint mit Vorliebe die Zweischiffigkeit der Anlage festgehalten zu haben. Sie begegnet bei der um die Mitte des 12. Jahrhunderts ansetzbaren Synagoge in Worms und mit der gleichen Zahl der Wölbungsstützen und Wölbungsjoche auch bei der 1338—1350 neu instandgesetzten weltberühmten Alt-Neusynagoge in Prag, deren Baugedanke von der ehemaligen Regensburger Synagoge beeinflußt gewesen sein dürfte (Fig. 416). Und selbst die alte Krakauer Synagoge am Kasimir aus dem 13. Jahrhundert ist wieder ein oblonger zweischiffiger Saal mit sechs, von zwei schlanken Pfeilern getragenen Kreuzgewölben.



Fig. 417. Schloß zu Marburg. (Nach Hartung.)

Nächst dem Kirchen- und Klosterbaue stellten die Wohnsitze der Fürsten und des Adels, die Burgen, der Kunsttätigkeit mannigfache lohnende Aufgaben. Noch im 13. Jahrhundert nahmen vielfach, wie das Beispiel des Marburger Schlosses (Fig. 417) lehrt, Kapelle und Saal den Hauptanteil an der künstlerischen Ausstattung vorweg und blieb es bei der losen Anhäufung mannigfacher Einzelbauten innerhalb der weiten Ringmauern. Erst in den folgenden Menschenaltern, als sich der Sinn für Lebensgenuß in weiten Kreisen ausbreitete und die Freude am Luxus überall erstarkte, gewann auch der Burgenbau einen künstlerisch reicheren, mehr geschlossenen Charakter. Soweit Miniaturdarstellungen nach der noch kontrollierbaren Sainte Chapelle Rückschlüsse gestatten, war der Louvre in Paris mehr noch als durch Philipp August erst durch Karl V. ein künstlerisch bedeutender Profanbau geworden, der mit seinen zahlreichen Türmen und den zinnengekrönten Mauern (Fig. 418), mit dem von Raimond du Temple geschaffenen Treppenhause, den reich geschmückten Prunksälen und Wohnräumen sich einst höchst stattlich präsentierte. Trotz vieler Beschädigungen ist der Papstburg in Avignon der

Fig. 418. Louvre in Paris.
(Miniatur aus den Livres d'heures des Herzogs von Berry; Paris.)

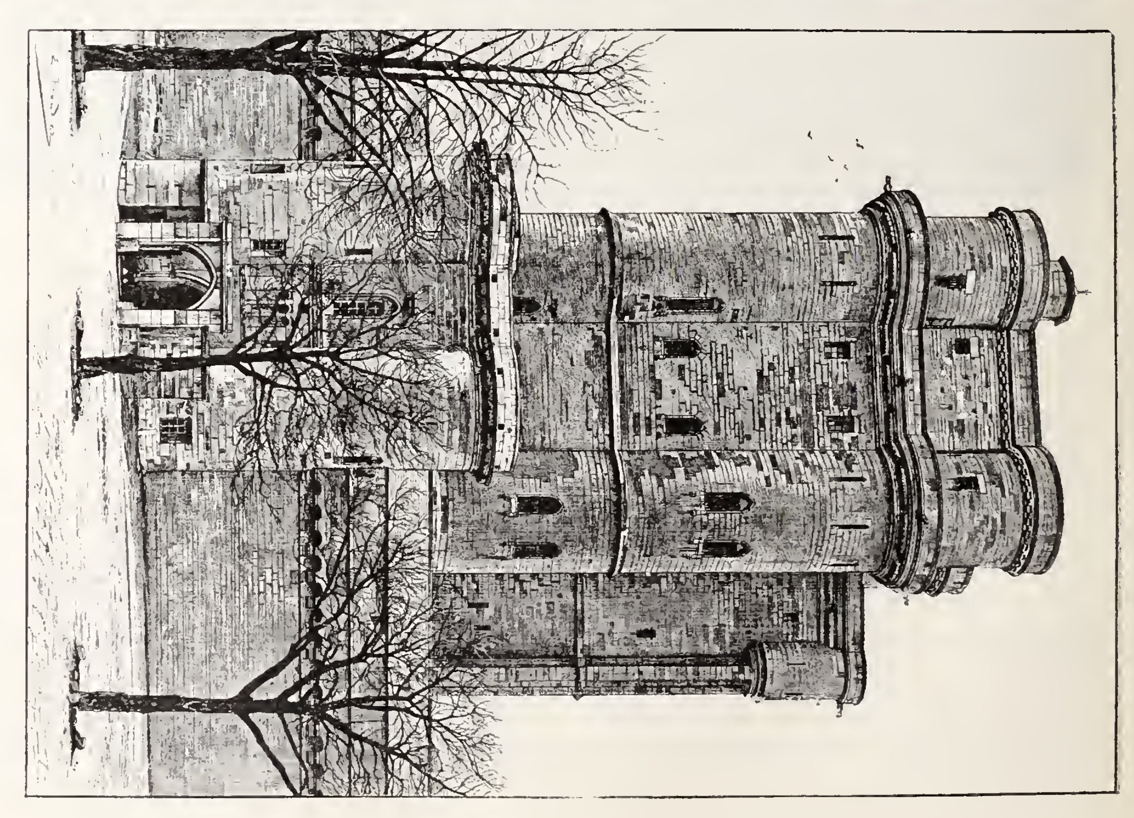


Fig. 419. Donjon zu Vincennes. (Nach Gonse, L'art gothique.)

großartige Gesamteindruck geblieben; ihre Kapellen und der Saal des Konsistoriums zählen zu den bedeutendsten Leistungen des 14. Jahrhunderts. Wie in Avignon erhöhen gewaltige Wehrtürme in Pierrefonds oder in dem Schlosse des Königs René von Anjou zu Tarascon die malerische Wirkung des Baues, dessen Hauptteil bei vielen Burgen noch lange der Donjon blieb. Von dem mächtigen Rundturme (Coucy) mit Wehrgang ging man in Vincennes (Fig. 419) zu einer mit Ecktürmen besetzten Anlage über; noch freier und leichter entwickelte sich der Donjon des 15. Jahrhunderts in Septmonts. Welch prächtig gewölbte Räume man bereits in den Tagen Karls V. in solchen Türmen unterbrachte, zeigt sich in Vincennes. Der Saal im erz-

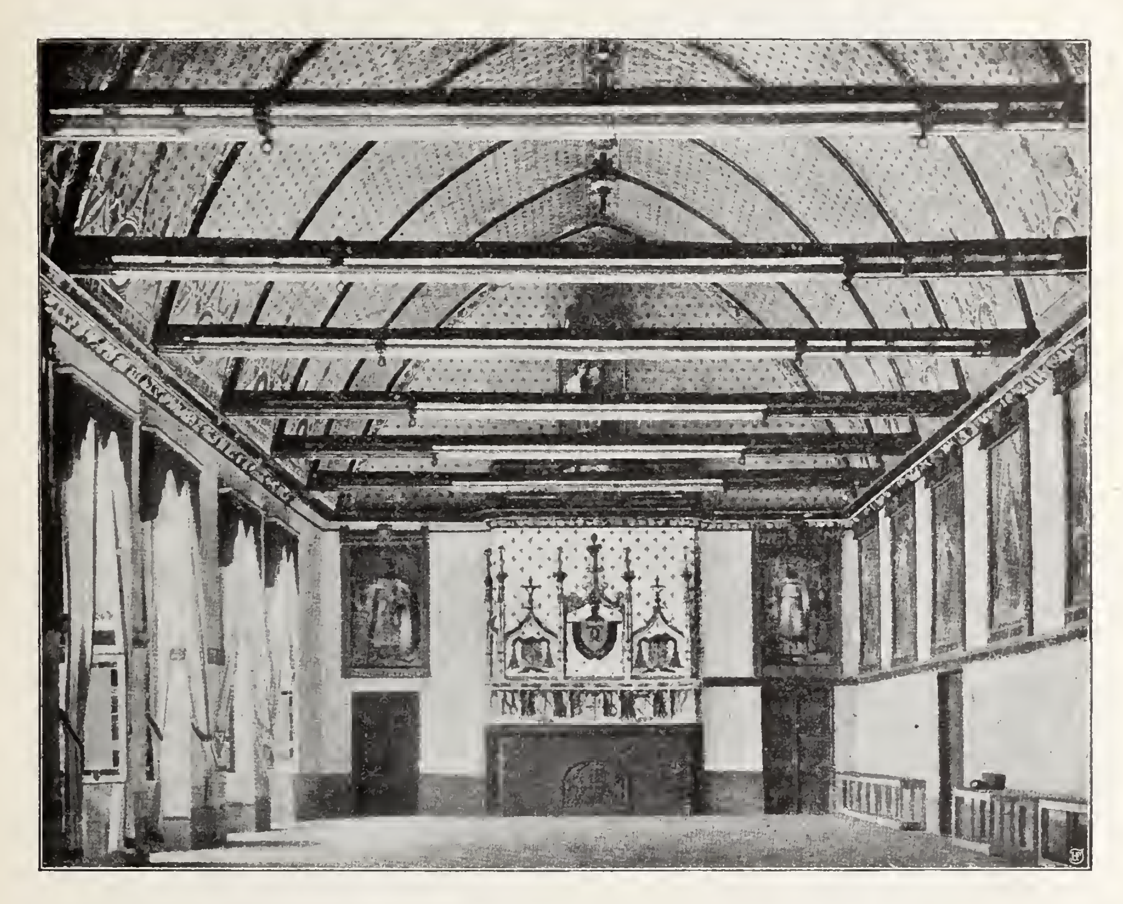


Fig. 420. Saal im erzbischöflichen Palaste zu Reims.

bischöflichen Palaste in Reims interessiert noch heute durch sein hohes hölzernes Tonnengewölbe und den mit Wappen und gotischen Ziermotiven bedachten Kamin (Fig. 420). Freiere Maßwerkbehandlung kam schon im 14. Jahrhundert in dem wirkungsvollen Saale des Palais in Poitiers zur Geltung. Als instruktives Beispiel für die Außenarchitektur solcher Saalbauten sei der Synodalsaal in Sens (Fig. 421) genannt, der die Fenster herrlich gruppiert und am Dachsaume zinnenartig abschließt (13. Jahrhundert). Außer den Hauptsälen waren besonders die Kapellen der Burgen und Paläste Objekte künstlerischer Durchbildung. Noch in das Jahr 1230 reicht die Doppelkapelle des erzbischöflichen Palastes in Reims zurück, deren Oberraum sich überaus edel und schlank aufbaut. Ihr Anordnungsgedanke berührt sich mit dem der Sainte Chapelle in Paris. In dem unter Ludwig XII. und Franz I. umgebauten Schlosse zu Blois, dessen Kapelle noch entschieden an der Gotik festhält, gehen die Dekorationsmotive bereits ein

Kompromiß mit neuen Stilanschauungen ein. Von den siebzehn Schlössern freilich — sie hießen jetzt Hotel —, welche der baulustige Herzog Jean de Berry († 1416) errichtet haben soll und die sogar die Bewunderung der üppigen Herzoge von Burgund erregten, können wir uns kein deutliches Bild mehr machen. Doch gibt das Haus des Schatzmeisters Karls VII., des Jacques Coeur, in Bourges, aus der Mitte des 15. Jahrhunderts (Fig. 422), eine gute Vorstellung, wie sich der Übergang vom Burgbau zum Palastbau allmählich vollzog. Der gewölbte Torweg, mit der Kapelle darüber, führte in einen viereckigen Hof, welcher ringsum von Arkaden

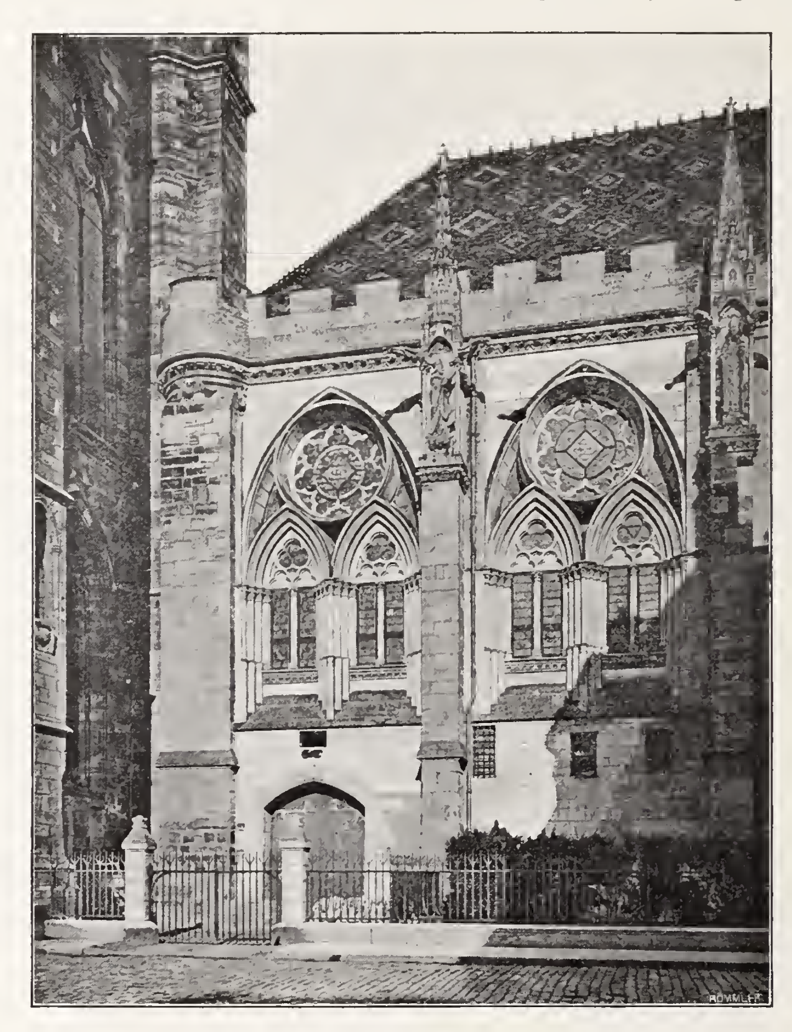


Fig. 421. Synodalgebäude in Sens.

und zusammenhängenden Bauten eingeschlossen wurde. Treppentürme springen vor, stattliche Giebel und Türme bringen Wechsel in die Fassaden, welche sich aber immer noch gegen den inneren Hof kehren. Eine ansehnliche Zahl mittelalterlicher Burgen und Schlösser steht noch in England aufrecht. Bis in die Tage Eduards I. reichen die zinnengekrönten Mauern und die stattlichen Türme (Fig. 423) von Caernarvon Castle oder die trotzige Anlage von Conway Castle, 1284 von Henry de Elreton erbaut, zurück; die malerischen Überreste von Stokesay Castle bei Hereford entstammen gleichfalls dem 13. Jahrhundert. Das in seiner Frontentwickelung imponierende Warwick Castle bietet auch eine anziehende Hofanlage, welche bei den spätgotischen Durham Castle und Naworth Castle bei Carlisle reizvoll gestaltet ist. Neben der

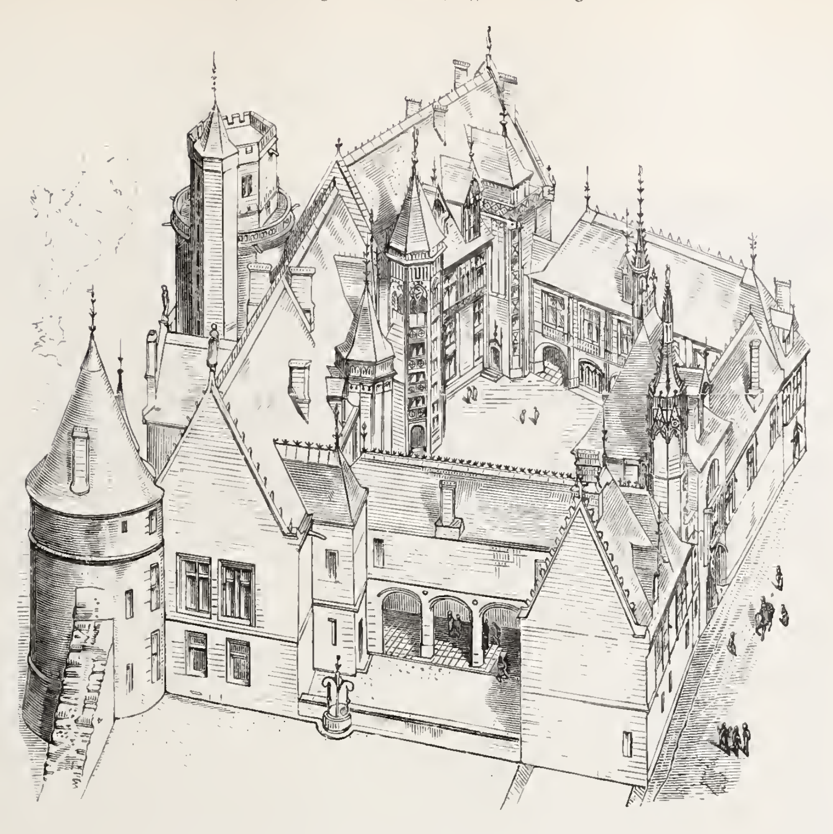


Fig. 422. Haus des Jacques Coeur in Bourges.

Kathedrale von Wells erhielt sich der spätgotische Bischofspalast. Schon frühzeitig bildete in England die oft bis an das Dach reichende Halle den Mittelpunkt des ganzen Schloßbaues; gar



Fig. 423. Caernarvon Castle. (Uhde.)

bald wurde auch (13. Jahrhundert) die einfache Holzdecke in ein kunstreiches Hängewerk verwandelt, wodurch die spätgotische Architektur geradezu ein nationales Gepräge empfing, das selbst im 16. Jahrhundert (Tudorstil) in der 1536 erbauten großen Halle zu Hampton Court



Fig. 424. Halle in Hampton Court.

(Fig. 424) sowohl mit der Raum-, als auch mit der Deckengestaltung eine sehr beachtenswerte Schöpfung zu erzielen wußte.

Der Burgenbau Deutschlands griff vereinzelt auf französische Vorbilder zurück. So ließ der am französischen Königshofe erzogene und mit einer französischen Prinzessin vermählte Karl IV. seit 1333 die Prager Königsburg nach der Residenz der französischen Könige wieder instandsetzen. In dem 1348—1365 vollendeten Karlstein (Fig. 425), der vornehmlich als Auf-

bewahrungsstätte der deutschen Reichskleinodien und der kaiserlichen Reliquienschätze dienen sollte, begegnen gewisse Anklänge an die Papstburg in Avignon. Wohn- und Kapellenräume, an deren Wänden sich teilweise noch die prachtvolle, eigenartige Edelsteinverkleidung erhielt, wurden aufs reichste mit heute noch an Ort und Stelle gebliebenen Wand- und Tafelbildern geschmückt. Die ganze Stattlichkeit des österreichischen Burgenbaues repräsentieren vortrefflich Frauenstein und das sich hoch auftürmende Hoch-Osterwitz in Kärnten, Hohen-Salzburg, Seebenstein, Rappottenstein und die zahlreichen Tiroler Schlösser. Perlen gleich weben sich die Burgen in die herrlichen Gelände des Rheingaues. Wie originell örtliche Eigentümlichkeiten für die Burganlage ausgenützt wurden, zeigen besonders Wildenstein an der Donau und Fleckenstein im Elsaß.



Fig. 425. Burg Karlstein in Böhmen.

Weitaus das glänzendste Beispiel des mittelalterlichen Schloßbaues, die wuchtige Kraft des nordischen Werkes mit den traumhaften Reizen des Südens vereinigend, von einem halb mönchischen, halb ritterlichen Geschlecht bewohnt, ist das Schloß des deutschen Ordens Marienburg in Westpreußen (Fig. 426). Nach Art der älteren Deutsch-Ordensburgen in Preußen (Rheden, Lochstedt u. s. w.) etwa 1280 erbaut, bestand es zunächst nur aus dem Hochschloß, dem eigentlichen Konventshause und der Vorburg. Im 14. Jahrhundert wurde ersteres mehrfach umgestaltet. Auf der Südseite entstand als Unterhaltungssaal für die Ritter der Dreipfeilersaal und der auf sieben Pfeilern ruhende Speisesaal, auf der Nordseite die Marienkirche (unter ihr die Annenkapelle) und der Kapitelsaal, dessen Sterngewölbe von drei schlanken Granitpfeilern getragen wird. Im Ostflügel lagen die Schlafräume, im Westflügel die Wohnungen der hervorragendsten Ordensbeamten. In der Mitte des 14. Jahrhunderts wurde, weil die 1309 erfolgte Verlegung des Hochmeistersitzes von Venedig nach der Marienburg einen größeren Aufwand mit sich brachte, die Vorburg in das Mittelschloß verwandelt, während die Vorburg selbst weiter hinausverlegt wurde. Auf der Westseite des Mittelschlosses wurde unter

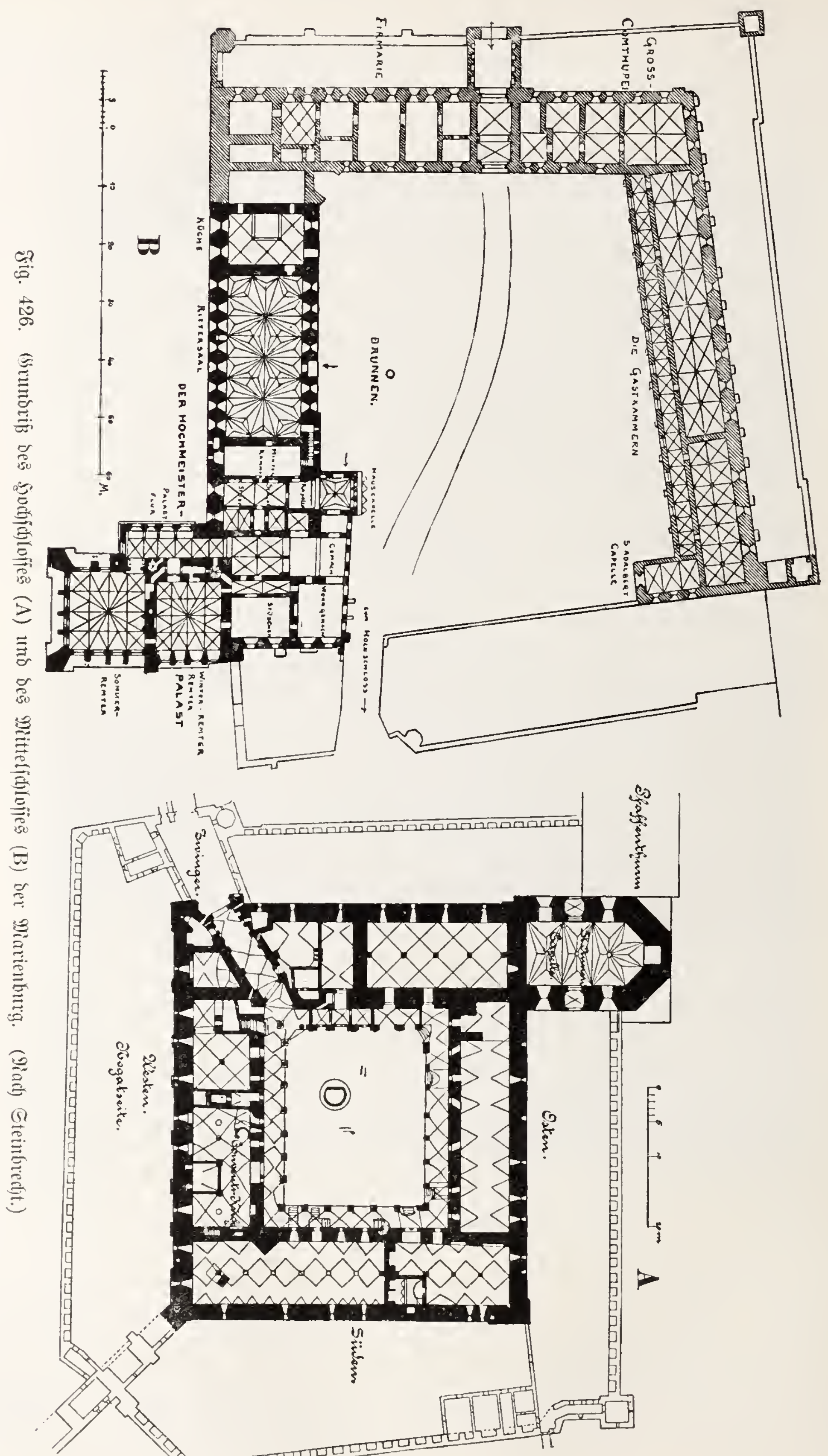


Fig. 426. Grundriß des Hochschlosses (A) und des Mittelschlosses (B) der Marienburg. (Nach Steinbrecht.)

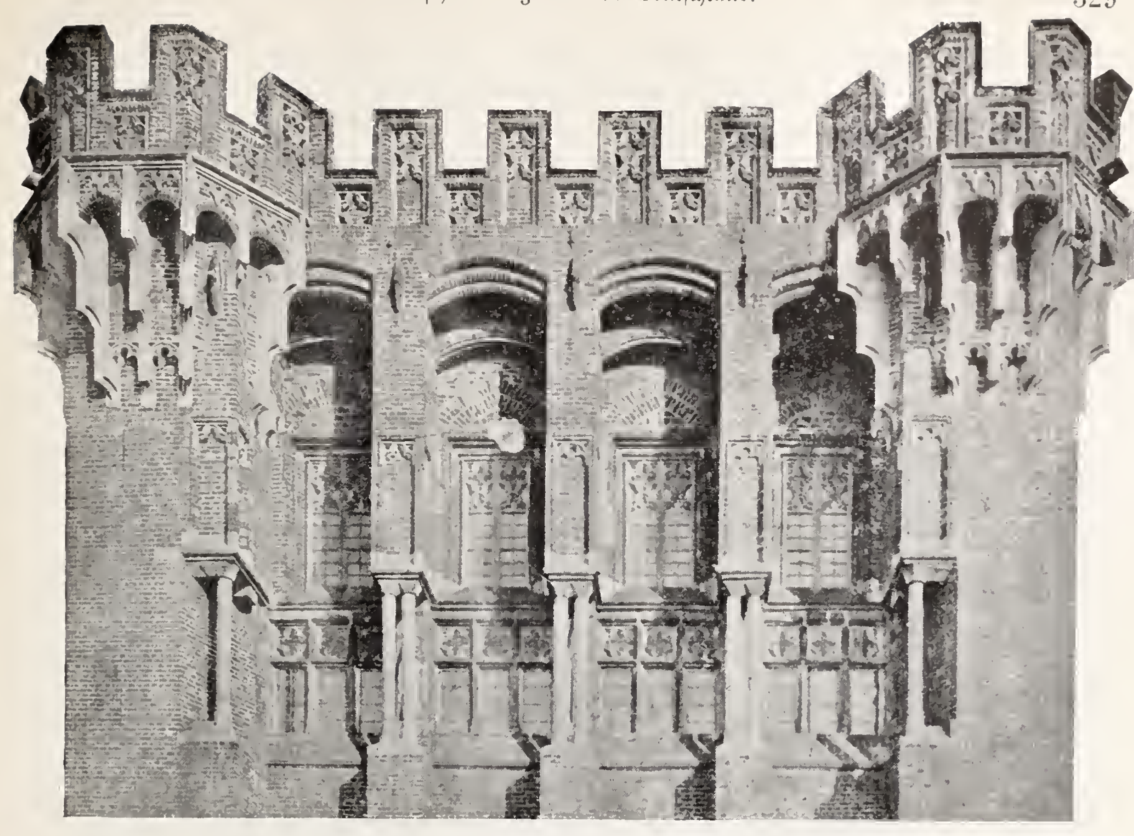


Fig. 427. Vom Hochmeistershause auf der Marienburg.
(Nach einer Aufnahme der kgl. preuß. Meßbildanstalt.)



Fig. 428. Remter aus der Marienburg.
(Nach einer Aufnahme der kgl. preuß. Meßbildanstalt.)

Winrich von Kniprode (1351—1382) ein besonderer Palast für den Hochmeister erbaut (Fig. 427). Von diesem werden besonders die beiden Remter (Sommer- und Winterremter des Hochmeisters) und der anstoßende Festsaal gefeiert. Diese Räume (Fig. 428) teilen schlanke Pfeiler, von denen das Rippengewölbe palmenartig aufsteigt. In der Beherrschung und musterhaften Anordnung der gewaltigen Mauermassen liegt aber der höchste Ruhm der Marienburg. Die Baumeister dieser und anderer im Ordensland verstreuten Bauten sind unbekannt. Es



Fig. 429. Hof der Albrechtsburg in Meißen.

unterliegt aber keinem Zweifel, daß die Ritter selbst auf die Entwickelung Einfluß nahmen. Ihre Bauschule erweist sich als schöpferisch und fruchtbar. Sie wandte schon in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts das Sterngewölbe an; die weitreichenden Beziehungen der Bauherren führen ihr normannisch-arabische Motive aus Sizilien und auch frühgotische vom Rheinland her zu. Die Ziegelplastik ist hochentwickelt. Die Ziegel wurden nicht durchwegs mechanisch geformt, sondern auch in großen Blöcken lufttrocken wie Quadern mit feinen Meißeln bearbeitet und dann gebrannt. Auf diese Weise gewannen die Ornamente eine außerordentliche Feinheit und Schärfe. Ganz anders als die Architekten des deutschen Ritterordens bewältigte seine Aufgabe Meister Arnold aus Westfalen bei der 1471 begonnenen Albrechtsburg in Meißen (Fig. 429),

die in entzückender Lage neben dem kunstvollen Dome das Elbtal beherrscht. Die Anordnung der Gemächer, welche mit einem beschränkten Raume zu rechnen hatte, die Raumbildung der beiden Säle und der Kapelle, die technisch sehr geschickte Unterbringung der Treppe in dem aus der Fassade vortretenden Turme ist ebenso geistreich als originell. Tief gestochene, scharfkantige Zellen überspinnen die abwechslungsvollst gegliederten Rippengewölbe. Die Fensterreihung zeigt eine sonst bei Burgen ungewöhnliche Regelmäßigkeit, welche bei der Weite der Öffnungen gleichmäßige, reiche Lichtzufuhr wesentlich unterstützt. Die Deckung der Fenster durch den Vorhangbogen erweist sich als ein Zugeständnis an die sächsische Formensprache. In der Bewältigung der Gebäudemassen des reizenden Fürstensitzes, der die düstere Enge und Schwere des mittelalterlichen Burgenbaues bereits abstreifte, regt sich hohe künstlerische Selbständigkeit, ein Geist,



Fig. 430. Der Wladislawische Saal in der Prager Burg.

welcher scheinbar verbrauchten Mitteln neue überraschende Wirkungen abzugewinnen und ein imposantes Werk von nur selten wiederbegegnender Geschlossenheit zu schaffen wußte.

Das Problem ansehnlichster Raumgestaltung großer Prunksäle für die bequeme Unterbringung möglichst vieler Festteilnehmer wurde glänzend gelöst in dem lange als Weltwunder angestaunten Wladislawischen Saale der Prager Königsburg, den Benedikt Rieth 1502 vollendete. Hier ist die Loslösung des spätgotischen Zierrippenwerkes von der Konstruktion der den Halbkreis wieder zugrunde legenden Wölbung offenkundig (Fig. 430).

Bei aller Bewunderung für die Albrechtsburg, für die Marienburg und die ihr verwandten preußischen Schlösser (Thorn, Heilsberg, Marienwerder) müssen wir doch gestehen, daß nicht in ihnen, überhaupt nicht in den Burgbauten, sondern in der städtischen Architektur, in den Werken, welche das zu Macht und Reichtum emporgestiegene Bürgertum schuf, die profane Baukunst des späteren Mittelalters den kräftigsten und wichtigsten Ausdruck gefunden hat.



Fig. 431. Die Hallen in Ypern.

Zur Kirche gesellen sich, ihr künstlerisch ebenbürtig, namentlich im 15. Jahrhundert, das Rat- und Zunfthaus, sowie die Kaufhalle. Schwere konstruktive Aufgaben harren hier nicht der Lösung. Das Erdgeschoß öffnet sich gern mit spitzbogigen Lauben gegen den Marktplatz, den



Fig. 432. Das Rathaus und die Kanzlei in Brügge.

Oberstock nimmt vornehmlich ein großer Saal, gewölbt oder mit einer Holzdecke versehen, ein. Der dekorativen Architektur bot sich dagegen ein reicher Wirkungskreis. Bei den älteren Werken werden insbesondere die Fenster schmuckreich ausgeführt, die Fassadenwände zwischen den Fenstern durch Tabernakel belebt; bei den jüngeren Bauten heben sich die Giebel, die Erker und Ecktürmchen stattlich heraus. Im Innern bleibt die Ausschmückung der Räume vorwiegend den Schwesterkünsten, insbesondere der Holzskulptur, vorbehalten. Sie wird häufig erst in der nächstfolgenden Kunstperiode vollendet, ohne daß aber die Einheit darunter wesentlich litte; so nahe berühren sich auf diesem Gebiete die spätgotischen Formen und die der sogenannten Früh=renaissance, so unmerklich gehen sie ineinander über. Der klassische Boden gotischer Rathäuser

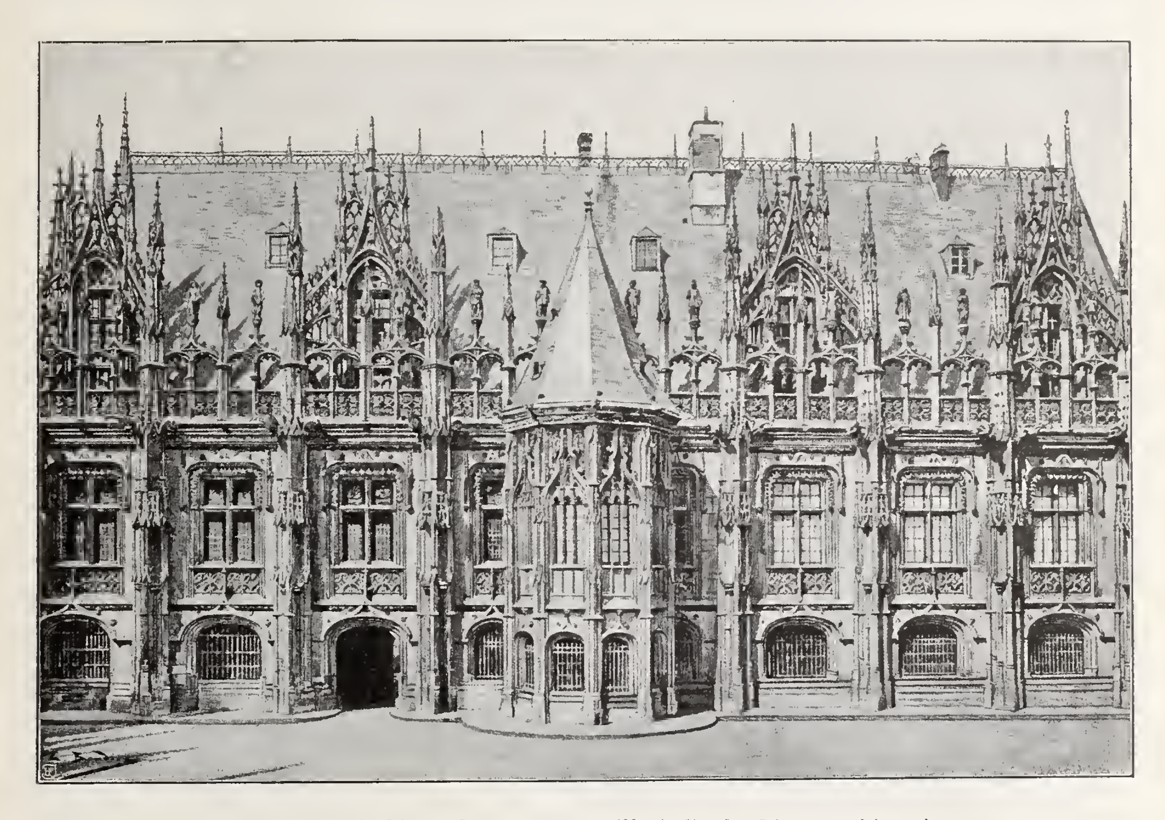


Fig. 433. Justizpalast in Rouen. (Nach Gonse, L'art gothique.)

und Kaufhallen sind die flandrischen Städte. Hier boten der Handel und Gewerbefleiß mehr als anderwärts reiche Mittel zur Errichtung der stattlichsten Bauten; hier verlangte das im Kampfe mit den Fürsten erstarkte trotzige Selbstbewußtsein nach einem scharfen Ausdrucke der bürgerlichen Macht und Kraft. Die Rathäuser wurden mit Zinnen bewehrt und von einem hochragenden Turme, dem Beffroi, überschattet. Als ältester Bau dieser Art gilt die 1380 vollendete Tuchhalle zu Ypern (Fig. 431), welcher sich die Kaufhalle in Brügge mit ihrem riesigen Beffroi anschließt; an Zierlichkeit der Ausführung überragt beide das 1387 fertig=gestellte Rathaus zu Brügge (Fig. 432). Die berühmten Rathäuser zu Brüssel, Löwen, Gent und Oudenarde danken dem 15. und 16. Jahrhundert den Ursprung. Mit hochragen=dem Hauptturm und zierlichen Ecktürmchen ist auch das Rathaus in Compiègne bedacht. Trotz aller malerischen Wirkung haftet dem Justizpalast in Rouen (1493—1499) eine gewisse Über=ladenheit und Zerfahrenheit an, welche der Fenstergiebelschmuck mehr hervorhebt als abschwächt (Fig. 433).

Auch auf deutschem Boden, auf welchem das durch Richard von Cornwallis um 1267 errichtete „Grashaus“ zu Aachen mit den Statuen der sieben Kurfürsten in den Nischen der älteste gotische Rathausbau sein dürfte, stiegen im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts in allen Landschaften Rathäuser in die Höhe. Die stattlichsten wurden in den norddeutschen, vorzugsweise auf den Backsteinbau angewiesenen Hansastädten errichtet. Doch hat das spröde Material die Baumeister nicht gehindert, besonders die Fassaden gar mannigfach zu gestalten.

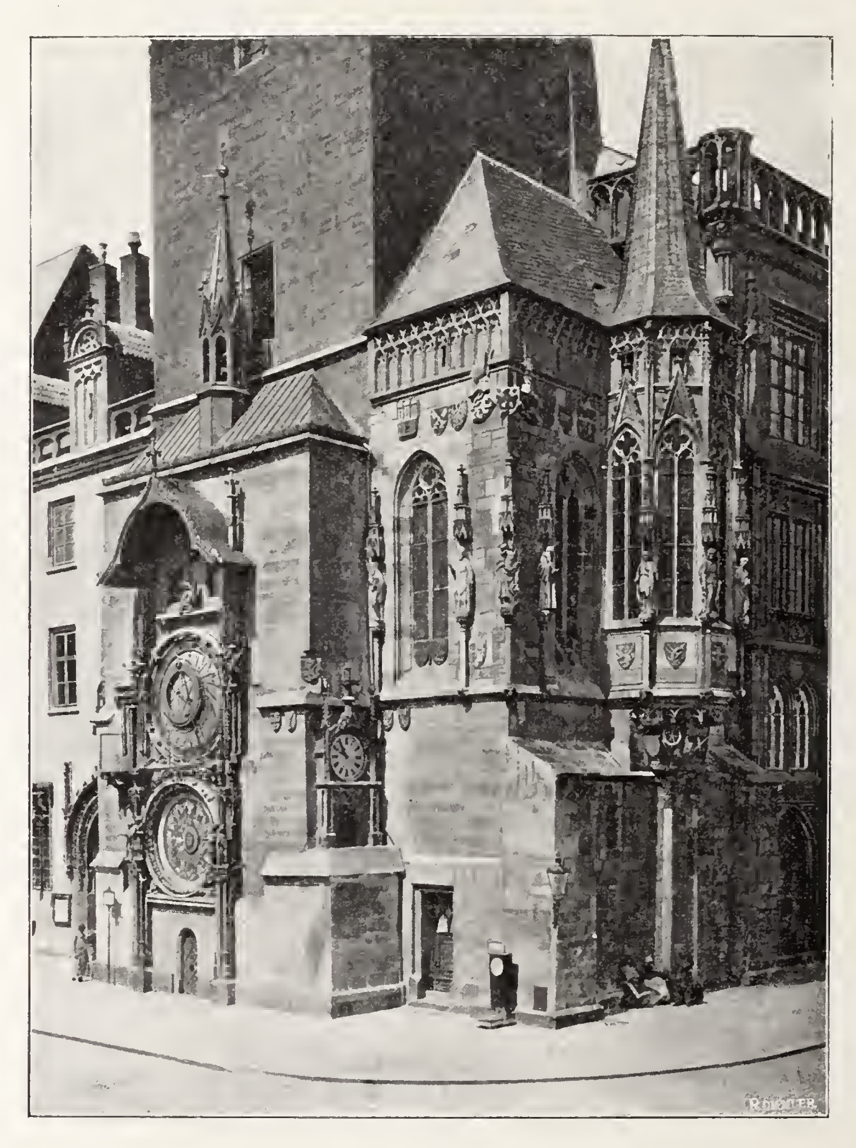


Fig. 434. Die Erkerkapelle des Altstädter Rathauses in Prag.

Die einst mit baldachingeschützten Statuen geschmückte, ausgedehnte Frontentwickelung des Rathauses in Aachen (1358—1376) und der Statuenschmuck des um 1400 entstandenen Rathauses in Wesel erweisen sich als von flandrischen Vorbildern beeinflußt, die wohl auch bei der Errichtung des fünfstöckigen Kölner Rathausturmes (1407—1414) maßgebend waren. In Westfalen wird das Dortmunder Rathaus weit übertroffen durch den geschmackvollen, hochgiebeligen Aufbau des Rathauses in Münster. Der Spätgotik entstammen das Rathaus in Kolmar und die älteren Teile des Nürnberger Rathauses. Am Rathause der Prager Altstadt,



Fig. 435. Das Rathaus zu Braunschweig.

Fig. 436. Das Rathaus zu Lübeck.

in dessen unterem Turmgeschosse die berühmte altertümliche Uhr mit spätgotischer Dekorationsfülle eingestellt ist, fesselt die feine Entwickelung der 1381 vollendeten Erkerkapelle (Fig. 434). In Braunschweig (Fig. 435) springt dem Rathause eine Laube vor; die durchbrochenen Giebel mahnen noch an die großen Domfenster. Anders gestaltet ist der obere Abschluß der Rathäuser zu Stralsund und zu Lübeck (Fig. 436), an welchem seit dem Ende des 14. Jahrhunderts gebaut wurde. Das Dach birgt sich hinter hohen Giebelmauern, welche durch schlanke Türmchen gegliedert werden. Durch Vielfarbigkeit zeichnen sich die Rathäuser in der Mark Brandenburg



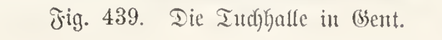
Fig. 437. Das Rathaus in Tangermünde.
(Nach einer Aufnahme der kgl. preuß. Meßbildanstalt.)

aus, ganz im Geiste des Backsteinstiles, während das Breslauer Rathaus aus dem 15. Jahrhundert, einer schlesischen Sitte folgend, die Hausteinformen in Ziegeln nachzunahmen sich bemüht. Die künstlerische Verwendbarkeit des Backsteinmateriales bringen wohl die Rathäuser zu Tangermünde (Fig. 437) und zu Königsberg in der Neumark am wirkungsvollsten zur Anschauung, jenes in Zerbst vergröbert das Breslauer Vorbild. Selbstverständlich fehlt es auch den süddeutschen Reichsstädten nicht an schmucken Rathäusern (Regensburg, Ueberlingen und andere). In kleineren Städten begnügte man sich mit einem Fachwerkbaue. Originell ist der alte Rathaussaal in Eßlingen, von großem Reize das Äußere der Rathäuser von Alsfeld (1512) und Duderstadt (1432—1528, Fig. 438). Bemerkenswert erscheint auf Schweizer Boden das Baseler Rathaus, dessen Fassade, im Anfange des 16. Jahrhunderts errichtet, noch die



Fig. 438. Das Rathaus in Duderstadt. (Hartung.)




Fig. 439. Die Tuchhalle in Gent.

gotischen Formen aufweist, jedoch in ihrer Geschlossenheit die Nähe der Renaissance ahnen läßt. Als Kaufhalle verdient die 1399 begonnene Tuchhalle in Krakau, deren Äußeres nach einem Brande im Jahre 1557 durchgreifende Veränderungen erfuhr, nächst dem 1441—1452 aufgeführten Gürzenich in Köln besondere Erwähnung. Die schöne Tuchhalle in Gent (Fig. 439), deren Aufführung man 1425 dem Architekten Simon van Assche übertrug, und der im 15. Jahrhundert vollendete Artushof in Danzig mit seiner hochräumigen Prachthalle zählen in dieselbe Kategorie. Die Kaiserstallung in Nürnberg ist ein 1494—1495 erbautes Kornhaus, das man bei Kaiserbesuchen für Unterbringung der Pferde verwendete.

Zu den Wahrzeichen einer freien, stolzen Stadt gehören außer dem Rathause vornehmlich auch die wuchtigen Stadttore mit ihren Türmen. Der Turmbau hat offenbar die Phantasie des späteren Mittelalters am stärksten gepackt, ihr als die kühnste architektonische Leistung gegolten. In keinem Zeitalter wurden so viele Türme errichtet wie in den letzten Jahrhunderten

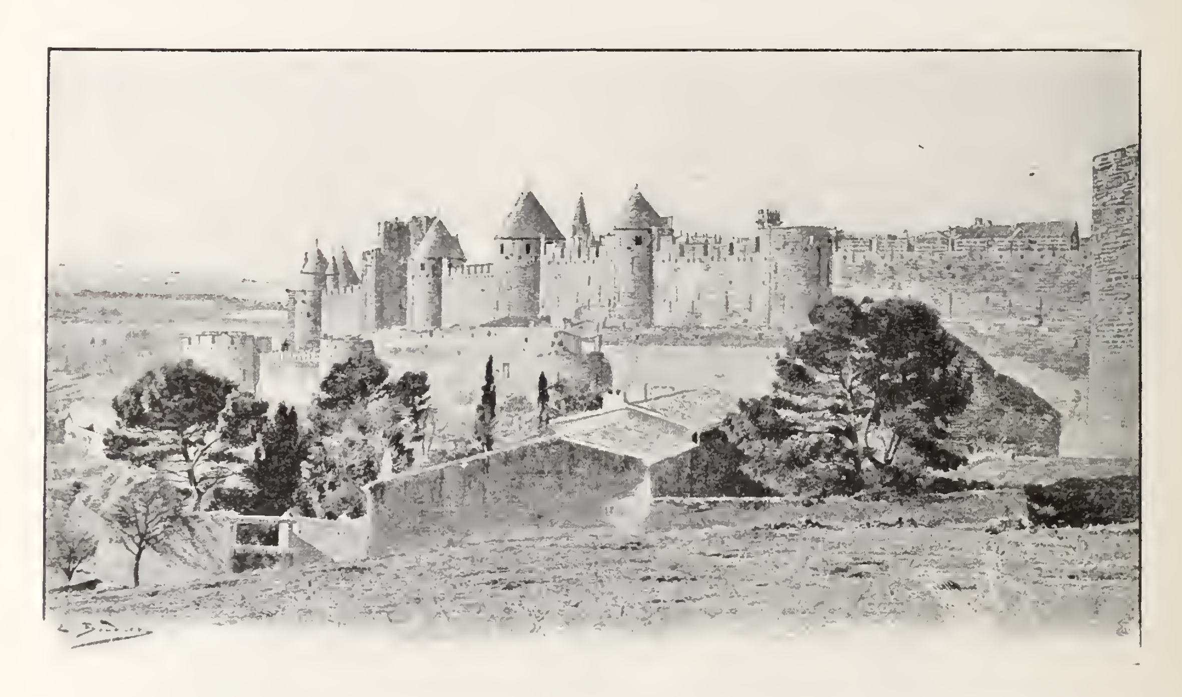


Fig. 440. Stadtbefestigung von Carcassone. (Nach Gonse, L'art gothique.)

des Mittelalters, in keinem den Türmen eine so begünstigte Stellung zugewiesen. Sie übersteigen nicht selten das rechte Maß, werden in der mannigfachsten Weise gegliedert und gekrönt, wo es angeht, zum Schmucke der Bauten herangezogen. Die Tore und die Brücken boten reichen Anlaß, dieser Lieblingsneigung zu huldigen. In Carcassone (Fig. 440) hat sich wie in Rothenburg ob der Tauber, in Dinkelsbühl oder Tangermünde das System städtischer Befestigungsanlagen mit den zinnengekrönten Mauern und geschickt verteilten Türmen vortrefflich erhalten. Die alten Tortürme zu Köln aus dem 13. Jahrhundert haben noch den reinen Festungscharakter bewahrt, und auch später wird in einzelnen Fällen, z. B. in Bordeaux (Fig. 441) oder bei dem Spalentore in Basel (Spalon heißt Pfahlumfriedigung), trotz reicherer Ausstattung das Festungsartige nicht völlig verwischt. Dagegen erscheint der ursprüngliche Verteidigungszweck in anderen zahlreichen Fällen, z. B. dem mächtigen Holstentore zu Lübeck, 1469—1476 aus verschiedenfarbig gebrannten Steinen errichtet und an den Anordnungsgedanken des Stadttores in Beauvais oder des Mühlentores in Stargard erinnernd (Fig. 442), ziemlich vergessen.

Die beiden hohen Turmstockwerke sind von Fenstern und Fensterblenden beinahe vollständig überzogen. In dem Gebiete des Backsteinbaues (Mark, Pommern, Mecklenburg) zeichnen sich die Stadttore und Stadttürme durch Größe und Schmuck besonders aus. Durch Eigenart vielgliedrigen Aufbaues interessieren das 1436 errichtete Uenglinger (Fig. 443) und das Tangermünder Tor in Stendal, die ihnen teilweise ähnlichen Torbauten in Tangermünde, die einander

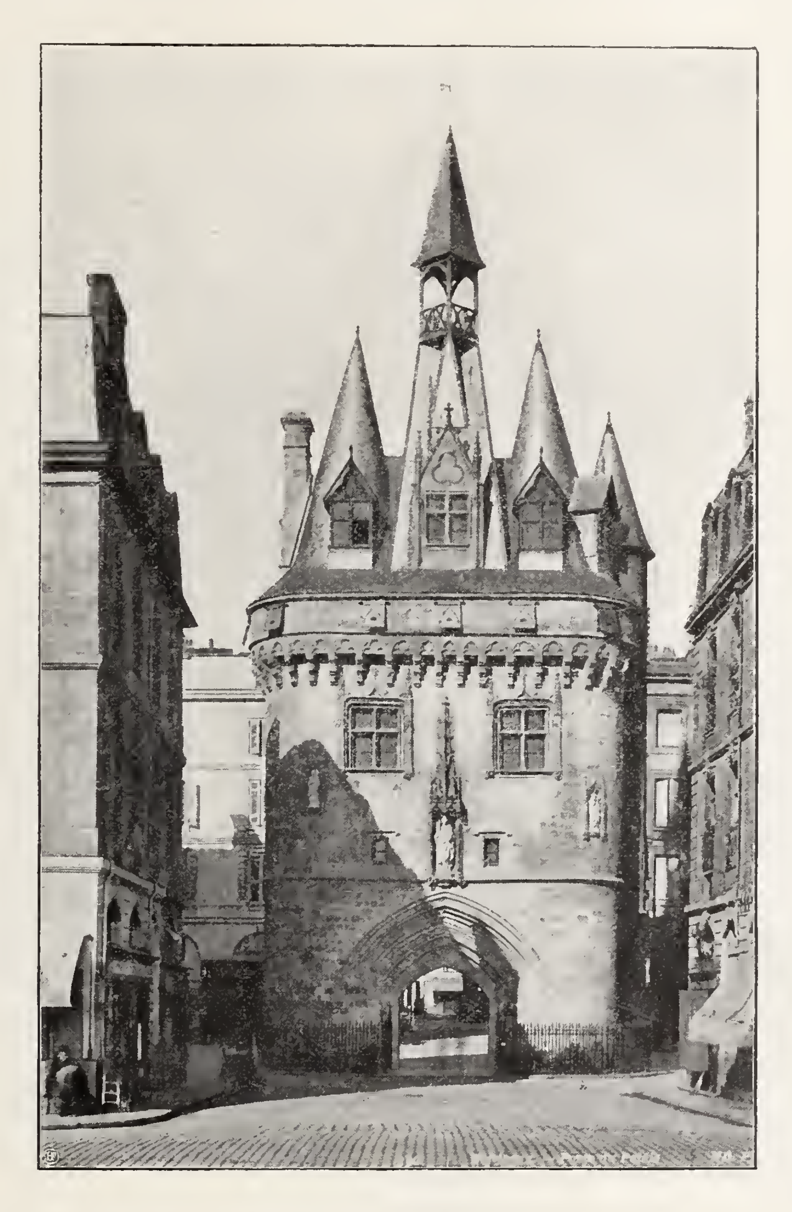


Fig. 441. Tor in Bordeaux.

verwandten Tortürme in Pyritz und Königsberg in der Neumark. Die Ziergiebeldekoration fand gefälligste Verwendung in dem Stargarder Tore zu Neubrandenburg, wo durch Anordnung innerer und äußerer Eingangsbauten eine Art Torburg geschaffen wurde. Die Vorbildlichkeit solcher Anlagen erstreckte sich bis nach Polen hinein, in dessen Krönungsstadt Krakau 1498 das stattliche Florianitor errichtet wurde.

Befestigte Anlagen um einzeln stehende Kirchen oder in Verbindung mit ihnen wurden

seltener. Die 1421—1433 von Peter Harperger aus Salzburg errichtete Leonhardskirche bei Tamsweg wird an malerischer Wirkung noch übertroffen durch das Kirchenkastell in Eisenerz. Bei den aus Quadern errichteten spätgotischen Türmen (Prag) darf man, um den allgemeinen malerischen Eindruck ungestört zu genießen, das etwas verwilderte Ornament nicht zu genau betrachten.

Frankreichs Brückenbau, dessen Leistungsfähigkeit in Cahors der elegante Pont de la Calendre aus dem 14. Jahrhundert mit guter Pfeilerbildung und zweckentsprechender Turmverteilung über der Fahrbahn vortrefflich veranschaulicht, war auch für weit entlegene Länder



Fig. 442. Das Holstentor in Lübeck.

maßgebend. 1333 begann der aus Avignon berufene Meister Wilhelm die nicht mehr bestehende Elbebrücke zu Raudnitz in Böhmen. In diesem Lande erhielt sich, abgesehen von der Brücke in Pisek, ein großartiger mittelalterlicher Brückenbau in der 1357 begonnenen weltberühmten Karlsbrücke zu Prag, einem Werke Peter Parlers von Gmünd. Die reiche Dekoration der Schauseite des prächtig gegliederten Altstädter Brückenturmes regte offenbar dazu an (Fig. 444), das Äußere des seit 1475 im Bau begriffenen Prager Pulverturmes in ähnlicher Weise zu schmücken.

Die in so vielen frommen Stiftungen sich betätigende Mildherzigkeit der bürgerlichen Gesellschaft vergaß nicht der unterstützungsbedürftigen Mitmenschen, für deren Unterbringung mitunter sehr ausgedehnte Hospitäler erbaut wurden. Eine großartige Anlage dieser Gruppe ist das nach dem Brande von 1276 errichtete Heiligen-Geist-Spital in Lübeck mit dreigiebeliger

Fassade und fünf schlanken Türmen (Fig. 445). Die lettnergeschmückte Hallenkirche mit alten Malereiresten lagert vor der langgestreckten, mit freiliegendem Dachstuhle überspannten Halle, in welcher die zweireihigen Schlafzellen aufgestellt sind. Arkaden- und Giebelanordnung verleihen dem Hofe des 1443 vom Kardinal Nikolaus Rolin gestifteten Hospitals in Beaune anheimelnden Reiz. Um einen Kreuzgang gruppieren sich drei auf Pfeilern gewölbte Säle und

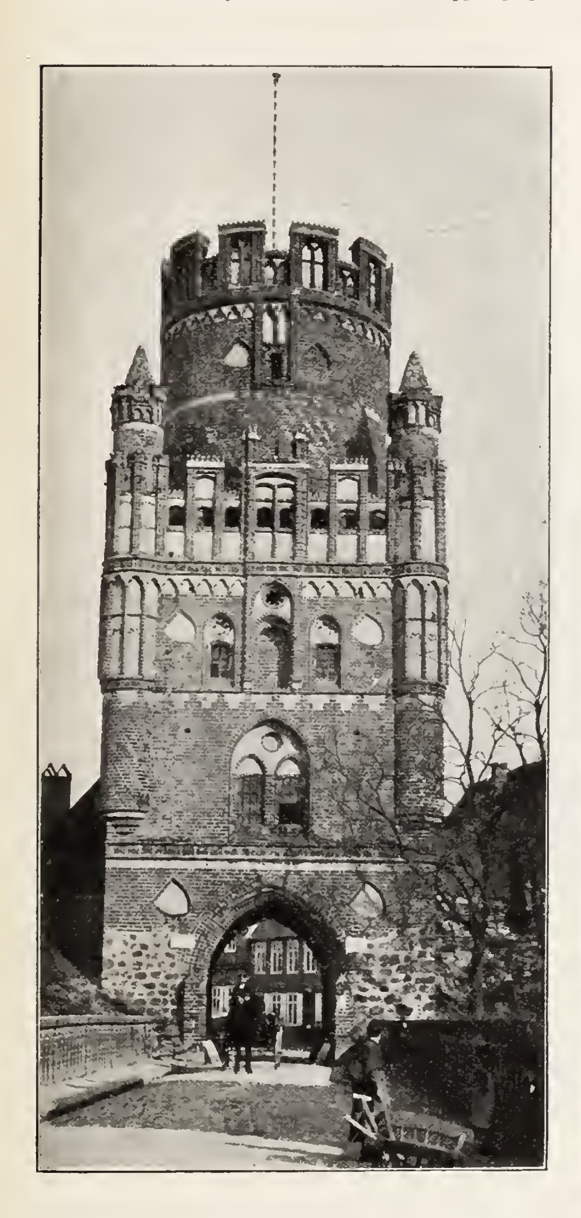


Fig. 443. Das Uenglinger Tor in Stendal.

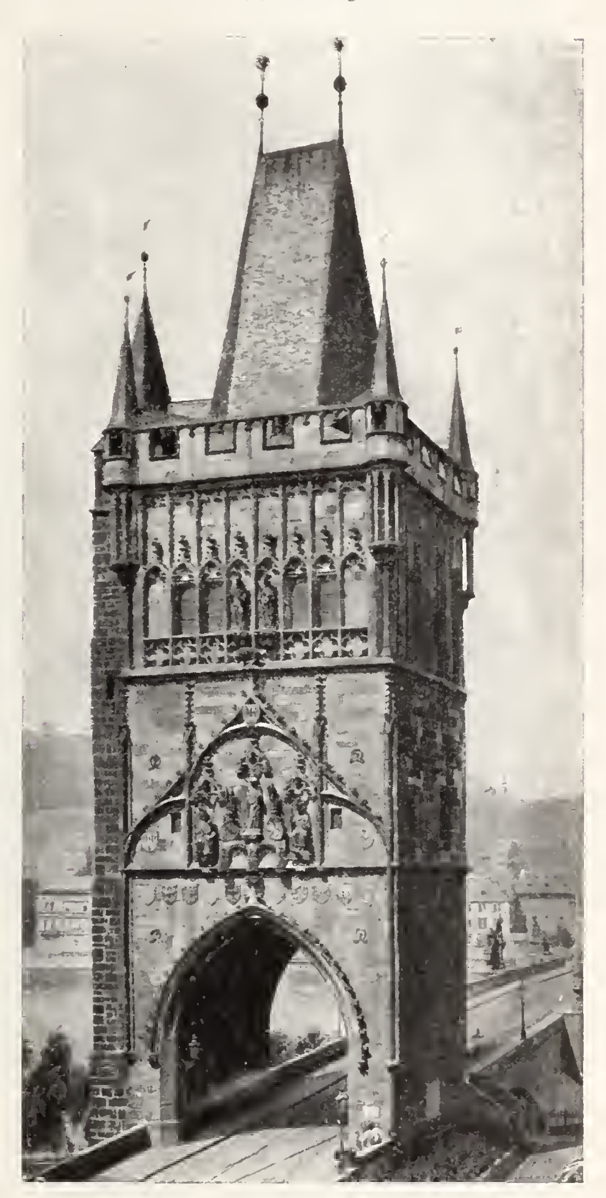


Fig. 444. Der Altstädter Brückenturm in Prag.

die der Buchstabenzahl des Alphabets entsprechenden Zellen des 1450 gegründeten Hospitales zu Cues an der Mosel. Durch seine vortreffliche Holzwölbung aus dem Beginne des 13. Jahrhunderts interessiert der Krankensaal der Biloque in Gent.

Seit der Errichtung der Prager Universität im Jahre 1348 erfolgte rasch nacheinander die Gründung mehrerer hoher Schulen, die für ihre Unterrichtszwecke besondere Gebäude beanspruchten. Von dem durch Johlin Rothlew aufgeführten Carolinum in Prag, das Wenzel IV.

1383 für die Universität erwarb, erhielt sich nur der prächtige, fein gegliederte Erker. Ein solcher begegnet auch etwas einfacher an dem noch im alten Bauzustande befindlichen Collegium Jagellonicum in Krakau, das Bischof Friedrich nach dem Brande von 1492 rasch wiederherstellen ließ. Niedrige, im Zellgewölbe geschlossene Arkaden umziehen die vier Gebäudeflügel des Hofes; an Türen und Fenstern begegnen sich bereits spätgotische Motive und Renaissanceformen. Die am Beginne des 16. Jahrhunderts errichtete Universität in Erfurt verwendet den charakteristisch sächsischen Vorhangbogen für die Fensterdeckung. Die Bauten der mit den englischen Universitäten verbundenen Colleges hielten sehr lange an der Gotik fest. Die Fassade von All Souls College (Fig. 446) in Oxford (um 1440) wurde durch den wuchtigen zinnengekrönten Turm, der über dem Hauptportale in drei Geschossen emporsteigt, und durch zwei



Fig. 445. Das Heiligen-Geist-Spital in Lübeck.

Erker belebt. Reicher geschmückt als die Toranlage und die Fenster des Jesus College (1497) ist das Königstor im Trinity College zu Cambridge, 1546 unter Heinrich VIII. erbaut; die baldachingedeckte Königsstatue, Wappen, angeblendetes Maßwerk vereinigen sich mit der Zinnenbekrönung zu gefälliger Wirkung. Die Fensterbehandlung in dem 1595—1620 errichteten Refektorium des St. Johns College in Cambridge steht noch unter der Nachwirkung des Tudorstiles.

Im wesentlichen blieben Anlage und Einrichtung der Bürgerhäuser auch im späteren Mittelalter unverändert. Im Gegensatze zum antiken Privathause öffnet sich das mittelalterliche Haus gegen die Straße; der Hof, in dem antiken Leben der Mittelpunkt des Hauses, tritt entschieden zurück; er dient meistens nur wirtschaftlichen Zwecken und erscheint als Lichthof. Mit Vorliebe wird die Mannigfaltigkeit der Hauszwecke auch äußerlich ausgeprägt. Man verdoppelt die Eingänge; der eine führt unmittelbar in die Werkstätte oder die Wohnstube, der andere zu der häufig selbständig angelegten Wendeltreppe, in Weingegenden in den Keller. Die Anhäufung der Bevölkerung der Städte zwang die Einwohnerschaft, da die Bebauungsfläche begrenzt war, die Häuser hoch emporzuführen, die Enge der Straßen empfahl

zahlreiche Fenster, welche möglichst dicht aneinandergefügt wurden. Ein Giebel krönt gewöhnlich das mehr tiefe als breite, durch den Hof in ein Vorder= und Hinterhaus geteilte Bürgerhaus.

Nicht minder als die Mannigfaltigkeit der Landessitten übt die Verschiedenheit des Materials Einfluß auf die Bauform der Bürgerhäuser. Das Steinhaus hat seine Heimat vornehmlich in den romanischen Ländern. Südfranzösische Städte bieten noch zahlreiche Beispiele aus



Fig. 446. All Souls College und Marienkirche in Oxford. (Uhde.)

dem 14. Jahrhundert (Cahors, St. Antonin, Cordes und andere). Weiter im Norden werden sie nur vereinzelt angetroffen und regelmäßig als ausgezeichnete, hervorragende Werke gepriesen. Zu ihnen gehört die Fassade des Musikantenhauses in Reims, in deren Spitzbogennischen lebensgroße Statuen musizierender Jünglinge aufgestellt wurden (Fig. 447). Es ist im hohen Grade interessant, daß eine andere Zeit und die Kunst eines von Reims weit abliegenden Gebietes gerade Musikantendarstellungen über dem Marstalleingange der alten Burg in Lübeck anordnete. Im Flämischen bedeuteten die „steenen“ geradezu burgartige Bauten. Jener Gerhards des Teufels, des Vogtes von Gent (Abb. 448), entstammt dem Jahre 1216



Fig. 447. Statuen am Musikantenhause in Reims.

und hat noch einen kryptaartigen Unterbau mit gedrungenen romanischen Säulen. Am „steinernen Hause“ in Frankfurt a. M., 1464 erbaut, verdecken Zinnen das Walmdach und treten an den Ecken Türmchen vor. Auch der 1422 von Jobst Haug erbaute sogenannte Nassauer Hof in Nürnberg, gegenüber der Lorenzkirche, (Fig. 449), steigt in stattlicher Geschlossenheit turmartig in die Höhe. Doch deuten der Erker oder das Chörlein, in der Nürnberger



Fig. 448. Steen Gerhards des Teufels in Gent.

Architektur ebenso sehr beliebt wie in Böhmen (Prag Carolinum, Laun, steinernes Haus in Kuttenberg), und noch mehr die Anordnung des z. B. im Paumgärtnerschen Hause besonders schönen Hofes und der inneren Räume den friedlich bürgerlichen Charakter des Hauses an. Besonderer Volkstümlichkeit erfreut sich der echt deutsche Schmuck des Erkers in Tirol, wo er an Stadt- und Bauernhäusern bis auf die Gegenwart sich behauptete. Im Tiroler Häuser-



Fig. 449. Das Nassauer-Haus in Nürnberg. (Phot. von F. Schmidt.)

baue gewannen frühe auch italienische Anregungen Einfluß, die bis ins Bayrische hinaufgriffen und nicht minder im Österreichischen sich Geltung verschafften. Sie bestimmten z. B. schon den zierlichen Balkon und die offene Loggia des berühmten „goldenen Dachels" in Innsbruck, das Maximilian I. zwischen 1494 und 1504 erbauen ließ. Zu derselben Zeit (1494 bis 1513) fand die reiche Fenstergruppe des venezianischen Palastbaues Aufnahme in dem durch Pankraz Kornmeß errichteten gotischen Arkadenhause zu Bruck a. d. Mur (Fig. 450), das auch den Laubengang des Erdgeschosses südländischen Vorbildern entlehnte. Das Bummerlhaus in Steyr überliefert den Typus des oberösterreichischen Bürgerhauses im Mittelalter.



Fig. 450. Gotisches Arkadenhaus in Bruck an der Mur. (Österr.-Ungar. Monarchie.)

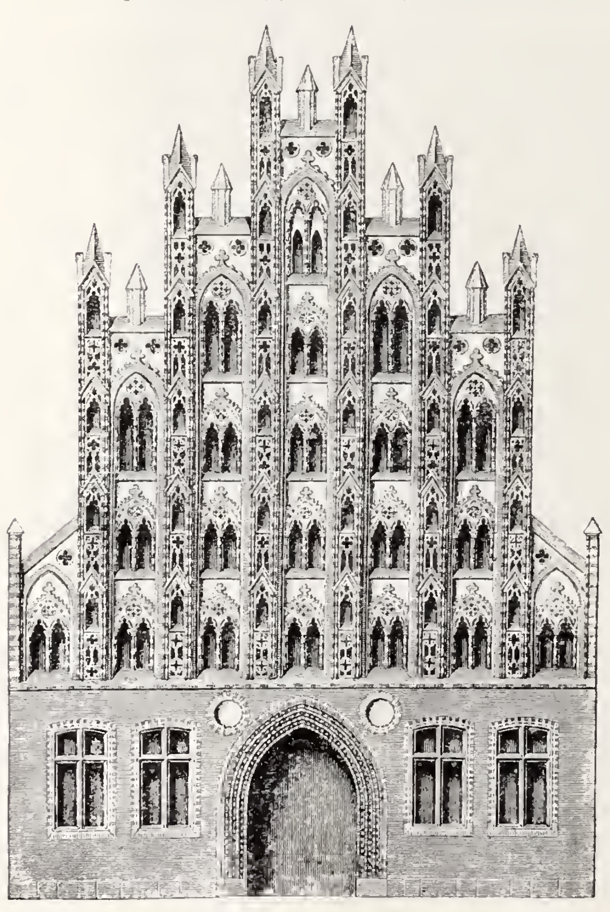


Fig. 451. Haus in Greifswald.

Ein bequemeres Material für das bürgerliche Wohnhaus bot der Backstein, welcher daher auch im norddeutschen Tieflande vornehmlich bei Privatbauten verwendet wurde. Von solchen haben sich noch zahlreiche glänzende Beispiele erhalten. Vielfarbiger Schmuck und insbesondere hohe, über das Dach hinausragende Giebel (Fig. 451) zeichnen die Häuser vornehmer Bürger in Pommern, Mecklenburg, in den Hansastädten aus. Ein höchst eigenartiger Backsteinbau ist die sogenannte „alte Schule" in Wismar aus dem Beginne des 14. Jahrhunderts. Als hervorragende Leistung eleganter Backsteindekoration wird der „Kammgiebel" des sogenannten Waffenhauses des Bischofs Olaf Mortensen, eines im 15. Jahrhundert aufgeführten kapellenartigen Zubaues neben dem Dome zu Roskilde, gepriesen. Immerhin bleibt auch im späteren Mittelalter das Fachwerkhaus der Haupttypus bürgerlicher Wohnungen. Auf steinerner Unterlage liegen die Schwellen, welche die durch Riegel und schräge Streben

verbundenen und versteiften Ständer tragen (Fig. 452). Die oberen Stockwerke werden in Deutschland gewöhnlich vorkragend errichtet, wohl aus konstruktiven Gründen, weil die herausragenden Balken dem ungleichen Setzen und dem Einbiegen der Zwischenbalken entgegenwirken, dann aber auch aus Anhänglichkeit an die allgemein verbreitete Bausitte, welche die oberen

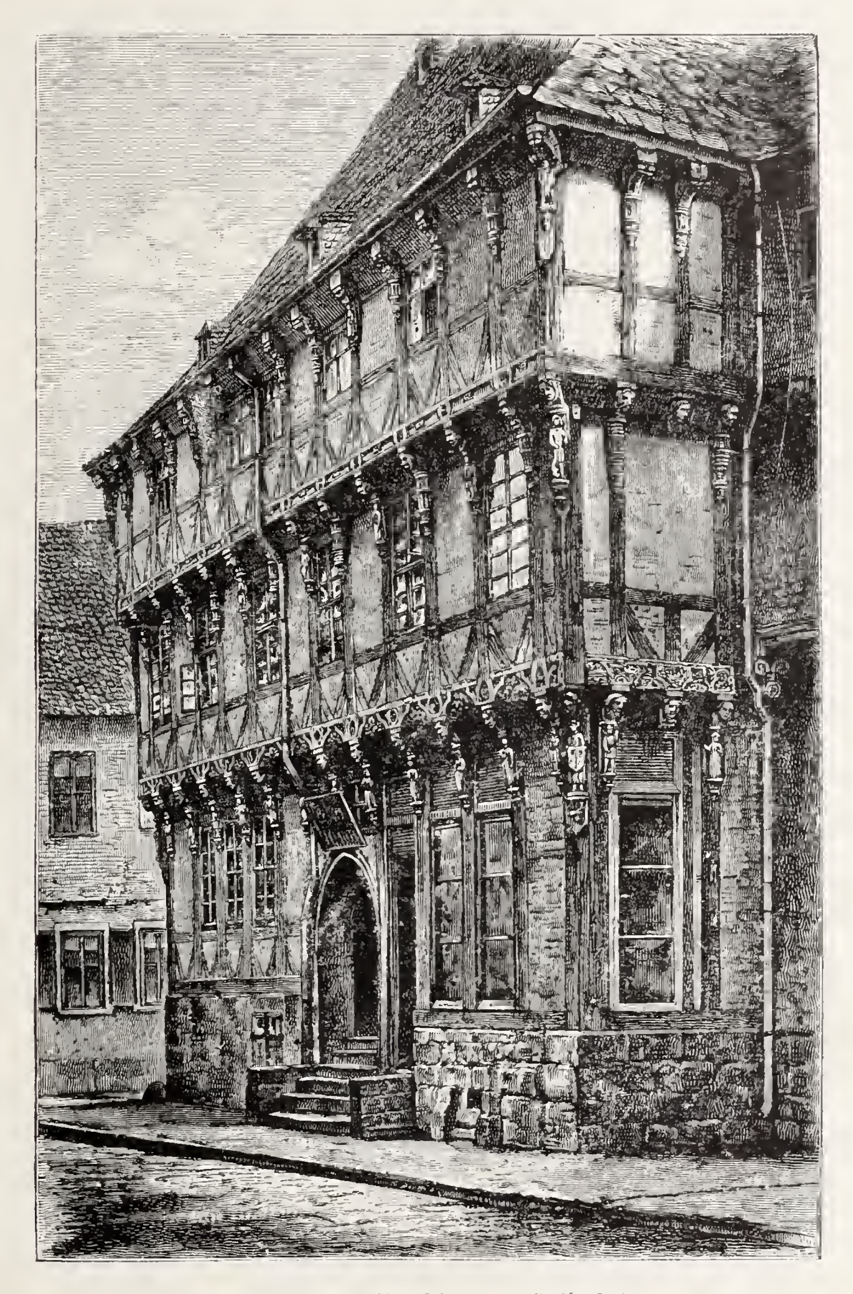


Fig. 452. Die Ratsschenke in Halberstadt.

Bauteile gern vorspringen ließ. Die Füllungen der Wände, aus Lehm oder Backsteinen, boten sich dem farbigen Schmucke, die Balkenköpfe, Unterzüge, Schutzbretter usw. der plastischen Bearbeitung willig dar. So gewann das Fachwerkhaus die heitere zierliche Gestalt, welche das dürftige Material oft völlig vergessen läßt und in Braunschweig, Halberstadt und namentlich in Hildesheim sogar an monumentale Wirkung heranreicht, anderwärts wie in Dinkelsbühl oder

Miltenberg allzeit ansprechenden Reiz zu wahren weiß. Es blieb noch im 17. Jahrhundert im Gebrauche, änderte bis dahin seine Grundform nicht wesentlich, nachdem im 14. Jahrhundert die wichtige Neuerung, die Fassade mit dem spitzen Giebel (an Stelle des Walmdaches) abzuschließen, siegreich durchgedrungen war.

---

b. Bildnerei und Malerei.

Welchen Einfluß übte die Herrschaft des gotischen Baustiles auf das Schicksal der Plastik und Malerei? Das Schwinden großer geschlossener Mauerflächen drängte notwendig die Wandmalerei in den Hintergrund; dagegen erfuhr die Steinskulptur durch den gewaltigen Statuenverbrauch an den Domen eine große äußere Förderung. Reichten doch kaum tausend Figuren hin, um die vielen Portale, die Galerien, Strebepfeiler, Tabernakel einer einzigen großen Kathedrale vollständig zu schmücken. Die reiche Übung der Skulptur verbürgt allerdings noch nicht die innere Güte. Es liegt sogar die Gefahr nahe, daß, wie das Gedränge der Statuen die Einzelwirkung der Gestalten lähmt, so die Verpflichtung zu rascher Arbeit die Vertiefung des Künstlers in sein Werk hindert. Die Handfertigkeit bleibt jedenfalls dauernder Gewinn.

Nicht weniger wichtig erscheint die Erweiterung der Darstellungskreise. Mühsam hatte sich das Mittelalter in den Besitz eines geistigen Schatzes gebracht, von allen Seiten, mehr auf die Weite als auf die Tiefe des Wissens bedacht, die Kenntnisse zusammengetragen. Jetzt begann es, sie übersichtlich zu ordnen. Enzyklopädische Schriften, Natur- und Geschichtsspiegel errangen große Beliebtheit und wurden volkstümlich. Diese Richtung spiegelt sich auch in den bildenden Künsten ab. Ganz abgesehen davon, daß ein breiterer Ton der Schilderung angeschlagen wird, vermehrt sich auch namhaft die Menge der Gegenstände. Zu den üblichen biblischen Szenen und Figuren treten noch zahlreiche Legenden, Tierfabeln, Kalenderbilder, Darstellungen der Monatsbeschäftigungen, der Tugenden und Laster usw. hinzu. Je näher die Gegenstände dem wirklichen Leben stehen, desto leichter gewinnt die volkstümliche Auffassung, der Volkshumor Eingang, desto weiter tritt das tiefsinnig symbolische Element zurück. Es bedurfte aber längerer Zeit, ehe diese Richtung sich vollständig einbürgerte. Die nächste Aufgabe war, die plastischen und malerischen Formen mit dem rein architektonischen Stile in Einklang zu bringen. Die Lösung gelang; es bildete sich ein plastischer und malerischer Stil aus, welcher mit den Linien und Formen der gotischen Baukunst in unmittelbarem Zusammenhange steht. Doch mußte insbesondere die wahre Natur der Plastik die Kosten des Einklanges tragen.

Als die gotische Architektur aufkam, hatte die Skulptur bereits eine längere Entwickelung hinter sich und strebte unverkennbar dem Ziele kräftiger, natürlicher Lebendigkeit entgegen. Von dieser Richtung wurde sie nun durch den Anschluß an eine Bauweise, welche die nicht selten bis zur Eintönigkeit feste Regel zum obersten Grundsatze erhebt, teilweise abgelenkt. Äußere Nötigung führte zur Stilisierung der Gestalten, zur Unterordnung der ungebundenen Freiheit unter strenge architektonische Gesetze, ohne daß aber eine vollkommene Umwandlung der Phantasie in der Richtung auf das Ideale stattgefunden hätte. Einzelne Züge lebensvoller Naturwahrheit mischen sich mit streng architektonischen Typen und schaffen so nicht die reine Natur, sondern eine natürliche Manier, nicht ein Ideal, sondern einen idealistischen Schein. Doch muß zugegeben werden, daß dieser Tadel nicht so sehr die französische als die deutsche gotische Skulptur (seit 1250) trifft. Die letztere befand sich in einer überaus schwierigen Lage. Die gotische Architektur kam nach Deutschland bereits vollkommen ausgebildet, nachdem auch die gotische Skulptur in Frankreich den Höhepunkt ihrer Entwickelung erreicht hatte. Plötzlich

und unvermittelt trat an die deutschen Bildhauer die Forderung heran, Empfindung, Auge und Hand dem neuen Stile gemäß umzuformen. Es blieb bei der äußerlichen Anbequemung, und wie stets in dem Falle der Nachbildung eines schon vollendeten Stiles steigerte sich die Nach=



Fig. 453. Relief vom Portal der Kirche zu Vezelay.

ahmung leicht zur Übertreibung. Ein besseres Los hatten die französischen Bildhauer. Sie machten die Entwickelung der Gotik Schritt für Schritt mit, lebten sich allmählich in die neuen Stilformen ein und waren schon dadurch vor jeder Übertreibung und schroffen Einseitigkeit besser geschützt. Nur in Frankreich hat die gotische Skulptur eine innere Geschichte; nur hier kann sie von ihrem Anfange, vom archaischen Stile, bis zu ihrer Vollendung verfolgt

werden. Auch für die gotische Skulptur, wie für die gotische Architektur, gilt Frankreich mit Recht als das klassische Land, in welchem eine Reihe unter sich sehr verschiedener Schulen lokalen oder provinzialen Charakters durch hervorragende Künstlerindividualitäten mit grundverschiedenen Darstellungsprinzipien zu ganz bestimmter Bedeutung gelangen.

Noch am Anfang des 12. Jahrhunderts war es mit der Steinskulptur in Nordfrankreich schlecht bestellt. Selbst in der burgundischen Schule vermißt man den rechten plastischen Sinn. Das Bild Christi als Weltenrichter an dem Portale zu Vezelay z. B., mit dem Unterkörper beinahe im Profil, während Oberkörper und Kopf geradeaus blicken, entbehrt der greifbaren Körperlichkeit. Das Gewand legt sich nicht in natürliche Falten, sondern wird durch Spirallinien oder dichte Parallellinien in den Flächen gebrochen (Fig. 453). Ein Vergleich mit dem Christus am Hauptportale zu Chartres, hundert Jahre später geschaffen, lehrt uns nicht allein den großen Fortschritt in der Formenbehandlung, sondern auch den Weg und die Richtung, welchen die Steinskulptur seitdem einschlug, kennen (Fig. 454). Hier schlossen sich die von verschiedenen Seiten — Arles, Toulose und Burgund — kommenden Anregungen zu einer schulartigen Zusammengehörigkeit aneinander. In Abhängigkeit von derselben standen die Arbeiten in Angers, Corbeil, Le Mans, St. Denis, Paris. Ja, selbst Toulouse und Dijon



Fig. 454.
Christus vom Hauptportale zu Chartres.



Fig. 455.
Von der Kathedrale zu Amiens.

erhielten in künstlerischer Reife manches zurück, was eigentlich von diesen Gebieten seinen Ausgang genommen hatte. In der Bauhütte arbeiteten die Werkleute, welche die großen Quadern in Werkstücke verwandelten, mit Stab- und Maßwerk schmückten, und die Steinmetzen, welche

Statuen und Reliefs meißelten, einträchtig nebeneinander. Sie gingen nach gleichen Regeln vor, welche für die Ausschmückung der reich entwickelten Portale die lebensgroße menschliche Statue zuließen und in der Anordnungszahl nicht beschränkten. Das Vordringen der Gotik



Fig. 456. König David.
Von der Kathedrale zu Chartres.



Fig. 457.
Madonna von der Karthäuserkapelle in Dijon.

setzte der weiteren Herrschaft älterer hieratischer Typen ein Ende und führte bereits zu einer Naturwahrheit französischer Plastik hinüber. Die erste und wichtigste Regel war die Symmetrie. So lernten auch die Bildhauer zuerst ihre Gestalten, insbesondere die Gewänder, symmetrisch zeichnen. Diese lassen die Formen des Leibes nicht durchscheinen, schmiegen sich nicht dem

Körper an, sondern werden als eine selbständige Hülle behandelt, die Falten ähnlich wie Kanneluren regelmäßig nebeneinander gelegt. In dieser Weise treten uns die ältesten Skulpturen an der Kathedrale von Chartres entgegen, wo sich eine weit größere, bahnbrechende Be-



Fig. 458. Sogen. Königin von Saba. Von der Kathedrale zu Reims.



Fig. 459. Sogen. Salomo. Von der Kathedrale zu Reims.

gabung als in St. Denis offenbart. Chartres gewinnt dadurch an Bedeutung, daß es bald den Brauch entwickelt, auch Rundfiguren zu gruppieren und die Figuren in dünne Stoffe zu hüllen, welche den Körperreiz durchschimmern lassen. Auch bei den jüngeren Skulpturen in Chartres und in Amiens (13. Jahrhundert) beobachten wir noch häufig diese Strenge in der

Zeichnung der Gewänder (Fig. 455). Das Obergewand, gewöhnlich über eine Schulter geworfen, so daß der eine Arm frei bleibt und mit dem anderen der Gewandzipfel gefaßt wird, oder daß sich das Gewandende um den Arm herumlegt und dann herabfällt, behält doch die enge Parallelfältelung bei (Fig. 456). Die Streckung der Figuren im Anschluß an die vertikalen Linien der Architektur steigert den Eindruck des Symmetrischen. Im Laufe der weiteren Entwickelung wurden die starren, geraden Linien dadurch wirksam gebrochen, daß der Körper in der Hüfte leicht eingebogen, und der Mantel schräg geworfen wurde, wodurch ein gefälliger Gegensatz zu den geraden Falten des Untergewandes entstand, zumal wenn die Hauptfalten des Unterkleides in langer Schleifung bis auf den Boden fielen (Fig. 457). Inwieweit diese ausgebogene Körperhaltung durch einen tektonischen Zwang bedingt war, welcher die Madonna mit dem Kinde in einem pfeilerartigen Blocke unterzubringen hatte und den Raum für die Kinder-



Fig. 460. Evangelistenkopf im Clunymuseum.
Von der Jakobshospitalkirche in Paris stammend.

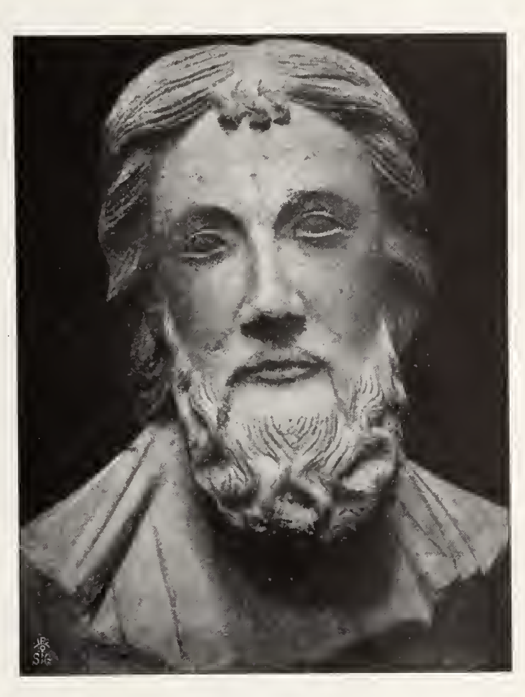


Fig. 461.
Von der Kathedrale zu Paris.

figur nur durch Ausbiegung des Oberleibes der Gottesmutter gewinnen konnte, muß wohl zunächst noch eine offene Frage bleiben. Denn selbst wenn dieser Blockzwang für den Einzelfall ganz zweifellos wäre, ließe sich daraus allein die Allgemeinheit einer solchen Darstellungsform nicht ableiten. Immerhin bleibt aber die hochcharakteristische Ausbiegung der Hüfte und die Übertragung der Last auf das eine Bein, so daß das andere kräftig gekrümmt werden kann, das am meisten vollendete Standsystem der Gotik. Neben der Zeittracht, an der die Bildhauer im allgemeinen festhalten (Fig. 455 u. 458), kommen auch Gewandmotive vor, die der Antike entlehnt sind; so besonders in Reims (Fig. 459). Eine streng symmetrische Anlage wurde auch bei den Haaren und dem Barte beliebt. Ein im Clunymuseum befindlicher Evangelistenkopf (Fig. 460), ohne Zweifel dem 13. Jahrhundert und der Jakobshospitalkirche in Paris entstammend, und ein Kopf von der Kathedrale in Paris (Fig. 461) enthüllen diesen stilistischen Zug mit besonderer Deutlichkeit. Minder auffällig kehrt er an den meisten großen Statuen der frühgotischen Zeit wieder.

Mit einer solchen Zeichnung der Gewänder, der Haare und des Bartes hätten sich individuell aufgefaßte Köpfe schlecht vertragen. Nicht als ob die Künstler sich mit einer starren, ausdruckslosen Totenmaske begnügt hätten. Lebenskraft spricht fast aus jedem Antlitz der Portal- und Pfeilerfiguren. Über den allgemeinen Typus gehen sie aber doch nicht hinaus. Die größte Regelmäßigkeit waltet in den Abmessungen der einzelnen Gesichtsteile; gleichmäßig sind die Augen gebildet, fein der Mund gezogen (Fig. 462). Es fehlt aber das unmittelbar Sprechende. Sie sind richtig geformt, aber nur mäßig beseelt. Das gilt selbst von der berühmten Christusstatue am Hauptportale zu Amiens, welche vielleicht deshalb sich nicht dem Gedächtnisse des Volkes einzuprägen vermochte und ohne Nachfolge in der Kunst blieb (Fig. 463).



Fig. 462. Von der Kathedrale zu Reims.

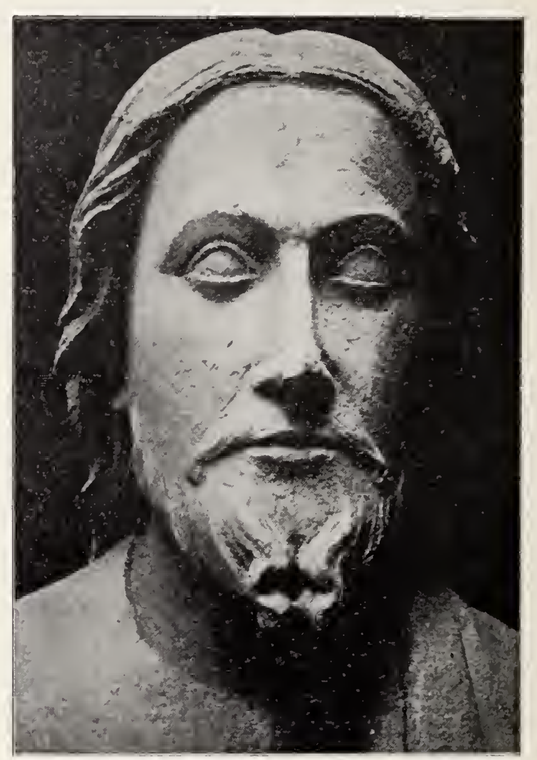


Fig. 463. Christuskopf von der Kathedrale zu Amiens.

Erst in der Zeit, als in der Haltung der Figuren und in der Modellierung der Gewänder der oben geschilderte Wechsel eintrat (nach 1250), wurde auch der Typus der Köpfe verändert. Es verlor sich die strenge Regelmäßigkeit der Umrisse, das Kinn wurde spitz gezogen, die Stirn niedriger, runder, die Nase weniger kräftig gebildet, dem Gesicht ein lächelnder Zug aufgeprägt. Hier namentlich kommt die „natürliche Manier" an Stelle der naiven Lebensfülle zum Vorschein. Denn dieser lächelnde Zug kehrt immer wieder, auch wenn er durch den Charakter der Figur nicht notwendig bedingt wird.

Diese Schilderung gilt vornehmlich von den unmittelbar mit architektonischen Werken verbundenen Steinskulpturen. Leider sind diese in der Revolutionszeit in ihrer großen Mehrzahl arg verstümmelt worden; bei ihrer Wiederherstellung in unserem Jahrhundert hat aber die Willkür oft genug gewaltet. Dieses und der ungünstige Aufstellungsort würden der Forschung noch größere Schwierigkeiten bereiten, wenn nicht die umfassende Sammlung von Gipsabgüssen im Museum des Trocadero zu Paris eine eingehende Prüfung der einzelnen Figuren gestattete.

Es gab im 13. Jahrhundert keine Kathedrale, kaum eine Kirche, die nicht in reichem Skulpturenschmucke prangte. Die Kathedralen von Chartres, Paris, Amiens, Bourges und namentlich Reims müssen in erster Linie genannt werden. An ihren Fassaden und bei der Ausschmückung so vieler Glieder des Außen- und teilweise des Innenbaues fand die Plastik reichlichst Gelegenheit zu künstlerischer Betätigung und Schulung. Das Figurale drängte das rein Ornamentale stark zurück und häufte sich an den Portalen selbst in widernatürlicher Anordnung so an, daß die Ruhe künstlerischer Gesamtwirkung mitunter empfindlich gestört wurde. Die Einheitlichkeit der Tympanonkomposition, an welcher der romanische Stil festgehalten hatte, ist aufgegeben, das Feld in mehrere Reliefstreifen mit dicht gedrängten Gestalten zerlegt. Aber wie vieles ist großartig erfunden, zart empfunden und mit schlichter Einfachheit vorgetragen! Anmut und Würde holder Weiblichkeit, charaktervolle Männlichkeit und hoher Ernst reichen einander die Hand. In größerem Umfange trat der neue Stil bei der Fassade von Notre-Dame in Paris auf, während seine Entwickelung bis zur vollen Reife vielleicht am besten an den Kreuzfronten der Kathedrale in Chartres verfolgt werden kann. An der reichen bildnerischen Ausstattung in Reims, deren Ausführung ungleich ist, fällt manches durch Plumpheit der Gestalten oder durch überzierliche Bewegungen, durch Stumpfheit der Köpfe wie durch grinsende

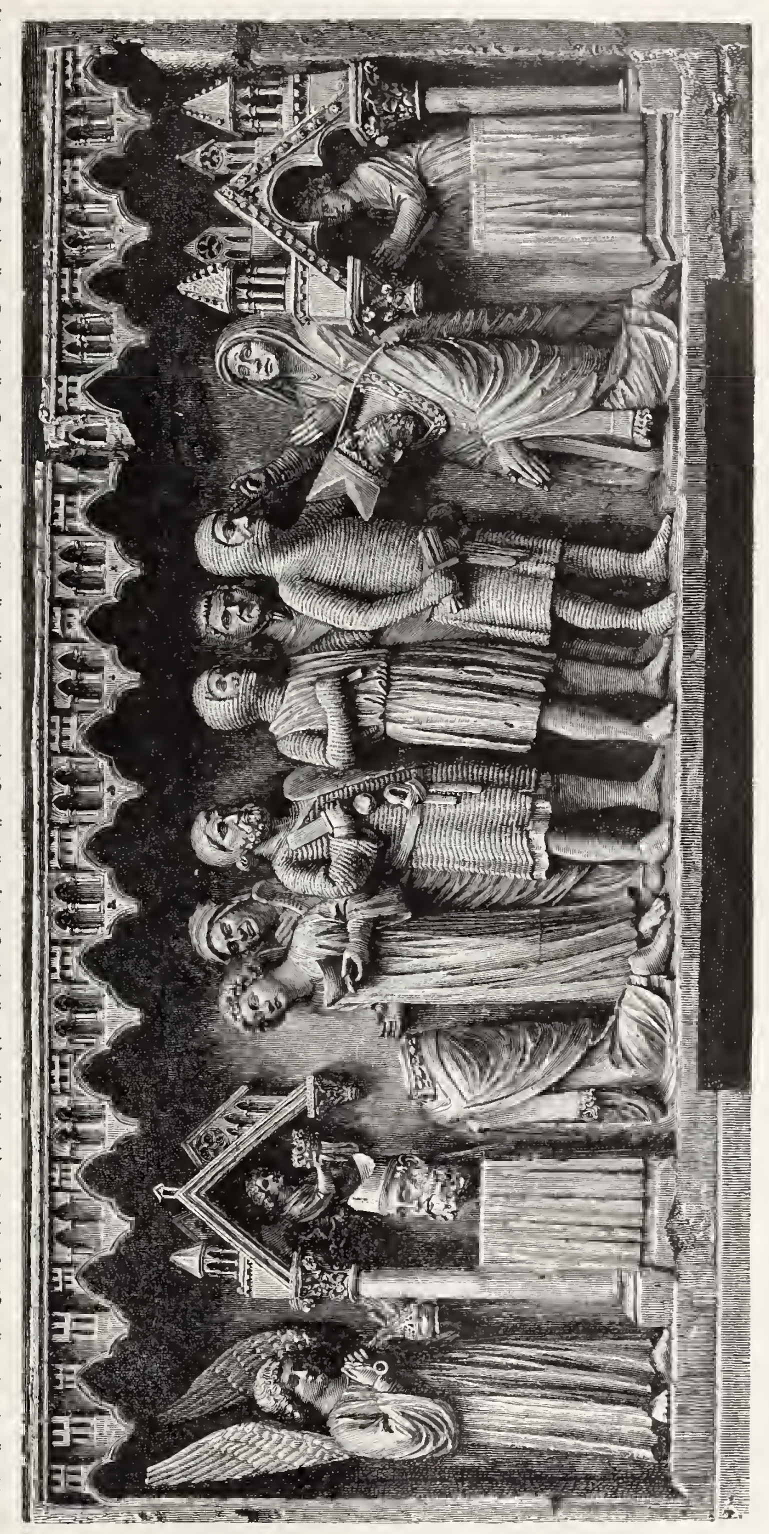


Fig. 464. Aus dem Leben des heil. Dionys. Reliefbild vom Dome zu Reims.

Mienen ab, obzwar im allgemeinen hoher Adel echt plastischer Stellungen, wunderbare Mannigfaltigkeit der Typen, Freiheit und Lebendigkeit großartig wirkungsvoller Gewandbehandlung vorwalten. Von den Skulpturen in Amiens erlangt namentlich die von der mehr altertümlichen Auffassung schon zum Manierismus einlenkende Muttergottesfigur eine gewisse Vorbildlichkeit für die ganze Gotik. Unter den kleinen Kirchen besaß die Sainte Chapelle auf der Pariser Insel aus der Zeit Ludwigs IX. an den Apostelstatuen hervorragende Schöpfungen gotischer Plastik. Seit der Restauration der Sainte Chapelle empfangen wir wieder den vollen Eindruck von der ursprünglichen Wirkung der Skulpturwerke in den inneren Kirchenräumen. Wie die Bauglieder, so wurden auch die gemeißelten Figuren mit Farbe überzogen und gewannen erst durch die



Fig. 465. Das jüngste Gericht (Teilstück). Von dem Hauptportal der Kathedrale zu Bourges.

polychrome Behandlung das wahre Leben. Die gotische Architektur und Plastik waren auf die Farbe als Hervorhebungs- oder Verstärkungsmittel der Einzelheiten geradezu angewiesen. Die Farbe diente nicht so sehr dem genügsamen Zwecke, die Formen zu heben und deutlicher zu machen; durch sie sollte vielmehr der volle Schein des Lebens geweckt werden. Reiche Muster, wie sie die modischen Prachtgewänder zeigten, wurden den Gewändern aufgemalt, Haare, Bart, Fleisch ganz naturalistisch wiedergegeben.

So dringt die Freude an der Natur und dem wirklichen Leben, den Forderungen einer architektonischen Stilisierung zum Trotze, doch siegreich durch. Sie äußert sich noch freier, wo die architektonische Umgebung den Raum nicht einengt, der Komposition und Gruppierung keinen Zwang auferlegt. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß selbst bei den großen Portal- und Fassadenfiguren, obschon sie durch Pfeiler und Säulen getrennt waren, die Bildhauer gern die Einzelgestalten aufeinander bezogen, sie in einen gewissen Zusammenhang brachten. So

stark war die Erzählungslust. Offen entfaltet sich die letztere in den Reliefbildern, welche über dem Türsturze, an Friesen und anderwärts in den Kathedralen angebracht sind. Die legendarischen Schilderungen, z. B. die Szenen aus dem Leben des heil. Dionys in Reims (Fig. 464), die Darstellungen aus dem weltlichen Treiben geben die Vorgänge klar und deutlich wieder, die Personen sind nicht allein in die Tracht der Zeitgenossen gehüllt, sondern haben auch diesen die Züge entlehnt. Hier geht das Typische in das Porträtmäßige über, und auch die Gebärden und Bewegungen erscheinen der Wirklichkeit besser abgelauscht. Die kleinen Maßverhältnisse, in welche die Mehrzahl der Reliefbilder gebannt sind, tragen die Hauptschuld daran, daß die Entwickelung des Formensinnes stockte, die Gestalten die Durchbildung im einzelnen gewöhnlich vermissen lassen. Den kräftigen Anlauf zu einer solchen bekunden die nackten Figuren in den Bildern des jüngsten Gerichtes in Reims und Bourges (Fig. 465). Zur richtigen Zeichnung der Körper gesellt sich namentlich auf dem Reimser Relief ein scharfes Erfassen der mannigfachsten Stellungen und Bewegungen und eine genaue Wiedergabe derselben, so daß nur wenig fehlt, um in ihnen den treuen Spiegel innerer Stimmungen und Empfindungen zu erkennen. Dieses Wenige wurde vorläufig nicht erreicht.



Fig. 466. Ein Beter vom Grabmal Philipps des Kühnen in Dijon (vgl. Fig. 467).

Die Skulptur des 14. Jahrhunderts hat ihre formale Fortbildung nicht so sehr auf dem Gebiete der monumentalen kirchlichen Kunst, — da zeigt sie vielmehr eine bedenkliche Abschwächung in das Konventionelle und Gekünstelte, — als vielmehr im Gebiete der Grabdenkmäler erfahren. In Amiens, Rouen, St. Denis, Bourges, Fontévrault haben sich die besten Werke dieser Art erhalten. An den königlichen Grabbildern in St. Denis läßt sich der Gang der Entwickelung am bequemsten verfolgen, die von den bis unter Ludwig IX. noch üblichen Idealbildnissen allmählich zu mehr realistischer Darstellung überging und bei Philipp dem Kühnen und seiner Gemahlin individueller Bildniswahrheit zum erstenmale das Wort ließ. Im 12. Jahrhundert hatte man sie aufzurichten begonnen (merowingische und karolingische Fürsten), seitdem den Gräberschmuck stetig fortgesetzt. Nur einen geringen Spielraum boten dem Formensinn des Künstlers die auf dem Sarkophagdeckel liegenden Statuen der Verstorbenen. Hier war die Haltung (im 14. Jahrhundert gewöhnlich über die Brust gefaltete Hände) durch die Tradition vorgeschrieben, ebenso wie die Kleidung durch die gerade herrschende Tracht bestimmt war. In der sorgfältig genauen Wiedergabe der letzteren, in den lebensvolleren Gesichtszügen konnte der Bildhauer seine größere oder geringere Tüchtigkeit dartun. Eine freiere Bewegung, ein kräftiges Eingehen auf das wirkliche Leben gestatteten ihm die kleinen Figuren, welche die

Seitenflächen des Sarkophages schmückten. Seitdem die Sitte (zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts) aufkam, hier das Begräbnis der beigesetzten Persönlichkeit gleichsam nach dem Leben zu schildern, Leidtragende: Mönche (Fig. 466), Frauen, Diener, in die Szene zu bringen, traten das Porträtmäßige und außerdem eine derbere Ausdrucksweise mehr in den Vordergrund.

Die größte Änderung im plastischen Stile erfolgt während der Regierung Karls V. um die Mitte des 14. Jahrhunderts, in derselben Zeit, in welcher auch die französische Miniaturmalerei einen großen Aufschwung nahm, mit dem französischen Hofe der burgundische in der Pflege aller Luxuskünste wetteiferte, und die niederländische Kunst engere Beziehungen zur französischen gewann. Dem Einflusse der Niederlande, insbesondere Beziehungen zur Schule von Tournay, deren Werke die hohe Leistungsfähigkeit der ihr angehörigen Meister erkennen

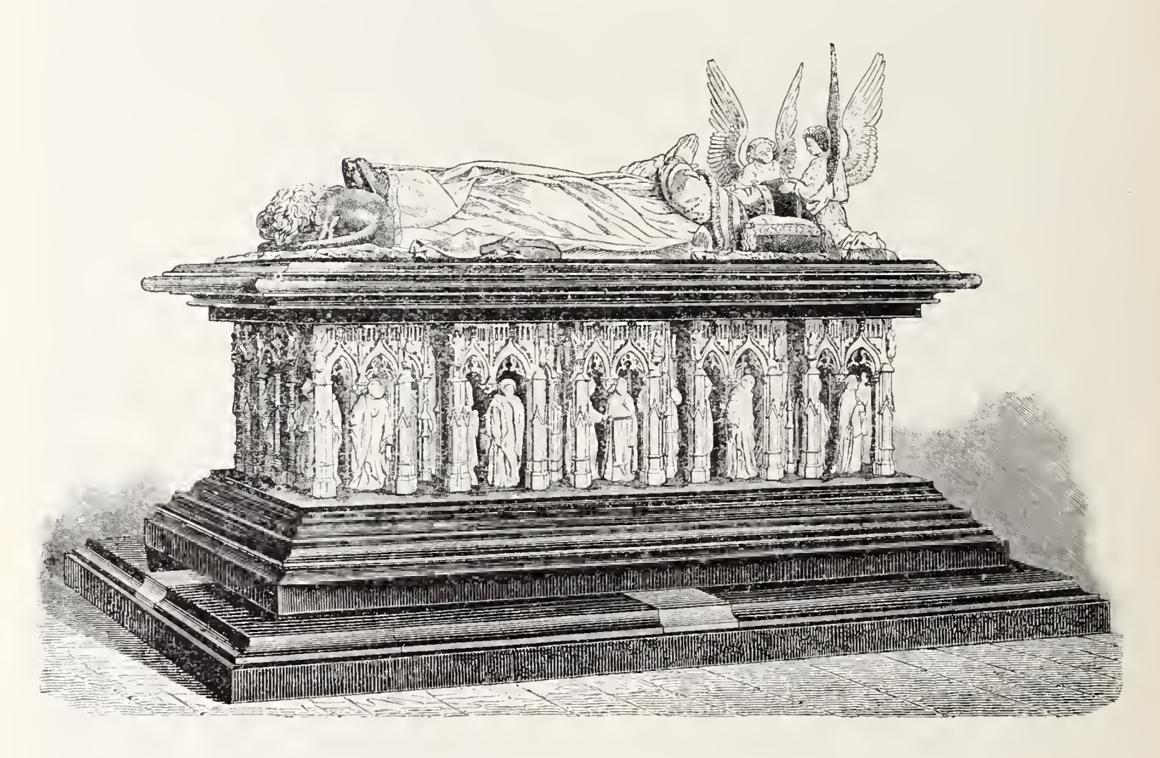


Fig. 467. Denkmal Philipps des Kühnen in Dijon.

lassen, dürfte namentlich der Wechsel in den Maßverhältnissen, der Ersatz der schlanken Figuren durch breitgedrungene zugeschrieben werden. Das Zusammentreffen von französischen und niederländischen Künstlern in Dijon, am Hofe der burgundischen Fürsten, weist schon darauf hin, daß von einer geschlossenen burgundischen Schule, die aus heimischen Wurzeln emporwächst, füglich nicht gesprochen werden kann. Der Wille des Herzogs berief die Künstler aus verschiedenen Landschaften und wies ihnen die Tätigkeitskreise an. Als den besten unter den so berufenen Bildhauern müssen wir Claux Sluter (seit 1384—1411) preisen, welchem das Denkmal Philipps des Kühnen (Fig. 467) und der Mosesbrunnen mit sechs Prophetenfiguren, ehemals im Hofe der Karthause, jetzt im Museum zu Dijon, angehört (Fig. 468). Weniger Moses, nach welchem der Brunnen benannt wird, als Jesaias und Daniel sind für den endlichen Sieg der derb realistischen Richtung charakteristisch. Sie müssen in ihrer vollständigen Bemalung den Eindruck keckster Lebendigkeit erregt haben. Das eben genannte Grabmal wurde auch für jenes Johanns des Furchtlosen und seiner Gemahlin vorbildlich, an welchem Franzosen und Niederländer

unter Leitung des Claux de Werve, des Neffen von Claux Sluter, und des Spaniers Juan de la Verta aus Aragonien arbeiteten.

Die Abhängigkeit Spaniens von der französischen Gotik erstreckte sich nicht nur auf die Architektur, sondern auch auf die Plastik, namentlich der überreich dekorierten Portale. Erst später traten auch flandrische Einflüsse zutage.



Fig. 468. Der Mosesbrunnen in Dijon von Claux Sluter.

In England verminderte die Beschränktheit der Portalbildung die Aufgaben der Plastik, für deren Schöpfungen die Flächen an den Kathedralfassaden allerdings noch viel Raum übrig ließen. Trotz alles Dekorationsreichtums wurde hier nur vereinzelt künstlerische Geschlossenheit erreicht, wenn auch manchmal eine sehr tüchtige Leistung wie die Madonnen am Kathedralen=portale zu Wells oder am Magdalenen=College in Oxford vortrefflich gelang. Das Beste bot wieder die Denkmälerplastik in Westminster (Heinrich III. und Königin Eleonore), Salisbury, Worcester, Canterbury, Lincoln. Das Streben nach lebensvoller Haltung bricht an den eng=lischen Grabmälern frühe charakteristisch hervor. Die gravierten Messingplatten, Cullen plates

Fig. 469. Figuren von der Westfassade des Straßburger Münsters.



Fig. 470. Von der Westfassade des Doms zu Köln.

genannt, scheint man aus Köln bezogen zu haben; niederländische Künstler führten das Grabmal des Ritters Beauchamp in Warwick aus.

Mit der französisch-niederländischen Kunstweise verglichen, tritt die deutsche Skulptur von der Mitte des 13. Jahrhunderts an in die zweite Linie zurück. Ihr fehlt die ruhige organische Entwickelung; sie schmiegt sich nicht langsam dem neuen Baustile an, überträgt nicht allmählich die künstlerischen Grundzüge des letzteren auf ihr Gebiet, sondern setzt gleich voll ein und gibt sofort, französischen Mustern folgend, den eigentümlichen Stil gotischer Plastik in seiner ganzen Stärke wieder. Gute Beispiele dafür bieten die Skulpturen am Portale und



Fig. 471. Hauptportal der Liebfrauenkirche in Trier.

in der Vorhalle des Freiburger Münsters, die Statuen an der Westfassade des Münsters zu Straßburg (Fig. 469), die polychromierten Apostelstatuen im Kölner Domchore und die Statuen an der Fassade des Kölner Doms (Fig. 470). Unter dem Einflusse der Isle de France stehen die fast pariserisch feingegliederten schlanken Figuren des Hauptportales der Liebfrauenkirche in Trier (Fig. 471). Als umfangreichstes Werk der westdeutschen Monumentalplastik bietet das Paradies des Domes zu Münster eine Fülle noch ungelöster Fragen. In Schwaben kommen hauptsächlich die Portaldekorationen der heiligen Kreuzkirche in Gmünd, des Münsters zu Ulm, des Domes zu Augsburg sowie der Frauenkirche zu Eßlingen, in Franken die Portale von St. Lorenz (Fig. 472), St. Sebald und der Frauenkirche zu Nürnberg in Betracht. Sachsen vertreten die 1358 entstandenen Skulpturen am Nordportale des Erfurter

Domes, die Paradiesespforte des Magdeburger Domes und der Schmuck beider Haupttüren der Braunschweiger Martinskirche aufs glücklichste. Diese Arbeiten fallen vorwiegend in das 14. Jahrhundert. Die Schweifung der Umrisse, die Ausbiegung der einen Hüfte macht sich dabei noch stärker als in gleichzeitigen französischen Werken bemerkbar. Hand in Hand damit geht die



Fig. 472. Portal der Lorenzkirche in Nürnberg. (Phot. von F. Schmidt.)

Zeichnung rundlicher kleiner Köpfe mit lächelndem Ausdrucke, überschlanker Körper, dünner Arme, magerer Beine. Das Jugendliche, Zarte und Zierliche, das Schwächliche und Schwankende steuern die Hauptzüge zur Schöpfung des Schönheitsideals bei. Man merkt ihnen wohl den Ursprung aus der Minnepoesie an; aber wie der Dichtergesang seine Frische und Wahrheit verloren hat, dem Konventionellen sich nähert oder in Übertreibungen sich ergeht, so haben auch die meisten plastischen Gestalten des 14. Jahrhunderts die Kraft und die Mannigfaltigkeit des Ausdruckes eingebüßt, sind eintönig, mehr geziert als zierlich geworden. Wenn sie in kleinem Maßstabe ausgeführt sind, verlieren die Figuren ihr kleinliches Wesen. Den zahlreichen Elfen=

beinreliefs, welche Tragaltärchen, Kästchen, Kämme, Buchdeckel und anderes Geräte schmückten, läßt sich ein Hauch von Anmut nicht absprechen (Fig. 473).

Die Grabskulptur kam mehr unabhängig von der Architektur erst seit dem 13. Jahrhundert in die Höhe, als die Wertschätzung der einzelnen Persönlichkeit sich steigerte, die selbstbewußten Bürger in den Kirchen auch Heiligtümer der Familien stifteten. Trotzdem läßt dieser Zweig der Plastik sich von dem gotischen Baustile nicht so ausschließlich die Regel vorschreiben, wie die eigentliche kirchliche Skulptur. Am deutlichsten offenbart sich ihr selbständiger Entwickelungsgang in Deutschland. Der spätromanische Stil, dessen glänzendste Schöpfungen in Naumburg nachgewiesen werden (S. 234 u. Fig. 298), bleibt in den Grabstatuen beinahe bis zum Schlusse des 13. Jahrhunderts in Kraft, allerdings nicht in den Rheinlanden, wo die Abhängigkeit von den Einflüssen der Architektur nicht so leicht abgeschüttelt werden konnte,



Fig. 473. Jagdszene. Elfenbeinrelief.

sondern in Hessen (Grabstein der heil. Gertrud, des Grafen Solms in Altenberg an der Lahn, Grabsteine in Marburg und anderwärts), Franken (Frauenrode, Grabstein des Stifters Otto von Bodenlauben und seiner Gemahlin) und Thüringen, so daß auf eine Fortdauer der Schule geschlossen werden kann. Zu ihren Werken zählen außer den Grabmälern zweier thüringischer Landgrafen in Altenzelle, dessen Fürstengruft auch Grabsteine der Markgrafen von Meißen birgt, die Doppelgräber in Nienburg a. S. für Bernhard III. von Anhalt († 1348) und seine Gemahlin sowie für den Grafen Ditmar und seinen Sohn. Die Beigabe von Leidtragenden am Sockel des Grabdenkmals des Grafen Günther von Schwarzburg († 1368) und seiner Gemahlin in der Liebfrauenkirche zu Arnstadt oder an dem noch reicheren Denkmale für Graf Gebhard XVII. († 1383) in Querfurt trägt in diese Werke jenen herzergreifenden Zug hinein, welcher der französischen Plastik schon seit dem 12. Jahrhunderte wohlbekannt war. Auch im 14. Jahrhundert stehen auf dem Gebiete der Plastik die mittleren und östlichen Landschaften im Vordergrunde. Die Freude an der Wiedergabe der wirklichen Natur äußert sich hier völlig

frei und 'mildert selbst bei kirchlichen Skulpturen die gotische Manier. Die Prophetenstatuen z. B. an der Frauenkirche in Nürnberg, die Statue der heil. Elisabeth in Marburg (Fig. 474) deuten den Ausbug der einen Hüfte nur leise an. Noch offener spricht ein frischer Naturalismus aus den Grabstatuen. Nur muß der Blick nicht ausschließlich bei den Grabstatuen vornehmer



Fig. 474. Statue der hl. Elisabeth in der Elisabethkirche zu Marburg.



Fig. 475. Grabmal Günthers von Schwarzburg im Dom zu Frankfurt a. M.

Herren (Fig. 475) verweilen, bei welchen die plumpe Rüstung, der schwere Amtsornat die Entfaltung des Formensinnes hemmt, sondern muß auch die Grabdenkmäler der Bürger und insbesondere der Frauen beachten. Selbst der Kindergrabstein zu Schulpforta fesselt durch individuelle und feine Behandlung. Sehr originell sind am Grabmale des Konrad Groß in der Spitalskirche in Nürnberg die trauernden Spitalsbewohner, welche die Marmorplatte tragen (Fig. 476). Die Mehrzahl der Denkmäler war überdies vollständig bemalt, wodurch der natür-

liche Eindruck noch erhöht wurde. (Grabmal Herzog Heinrichs IV. in der Breslauer Kreuzkirche, Grabmal des Ehepaares Holzhausen im Frankfurter Dome, Grabdenkmäler der Erzbischöfe im Mainzer Dome, wo sich überhaupt der Entwickelungsgang der deutschen Grabskulptur am bequemsten verfolgen läßt, und anderwärts). Daß man schon im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts vereinzelt ernstlich danach strebte, die Grabstatuen besonders hervorragender Persönlichkeiten wirklich bildnistreu darzustellen, bestätigen die Angaben über die Herstellung des bekannten Grabmales Rudolfs von Habsburg im Dome zu Speier.

Welcher Wert auf die würdige Herstellung der Grabmäler gelegt wurde, beweist auch die Sorgfalt in der Wahl des Materiales. Außer Sand- und Kalkstein, welche die Hilfe der Polychromie am stärksten begehrten, kamen noch Marmor und Erz zur Verwendung. In Bronze



Fig. 476. Das Grabmal des Konrad Groß in der Spitalskirche zu Nürnberg. (Phot. von M. Eberlein.)

gegossene Rundfiguren kommen allerdings selten (Konrad von Hochstaden im Kölner Dome, Bischof Heinrich Bockolt im Lübecker Dome und anderwärts) vor; desto häufiger stoßen wir auf Metallplatten, in welche die Zeichnung eingraviert wurde. Sie fanden namentlich in Norddeutschland (Lübeck, Schwerin, Stralsund, Thorn, Paderborn) weite Verbreitung; doch waren sie auch in England, wo das Grabbild, aus Messing geschnitten, auf eine Steinplatte gelegt wurde, in Frankreich und in Flandern beliebt (Fig. 477). In der letztgenannten Landschaft dürften sie zuerst aufgekommen sein. Dafür spricht ja die Bezeichnungsweise solcher Arbeiten selbst, indem ein Lübecker Ratsherr als Grabschmuck ausdrücklich „unum Flamingicum auricalcium figurationibus bene factum lapidem funeralem“ anordnete. Schon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts lieferte Meister Johann von Brabant die gegossene Erzplatte für das Grabmal Wenzels II., welches das böhmische Zisterzienserkloster Königsaal seinem Stifter



F. Hügelin Archte.

Fig. 477. Gravierte Grabplatte in der Kathedrale von Brügge; Anfang des 15. Jahrh. (Planat.)

errichten ließ. Doch setzten in Böhmen später auch andere Einflüsse für die Erzplastik ein. Eine Erzgußschöpfung, die im 14. Jahrhunderte auch als freistehendes Reiterstandbild nicht ihresgleichen hat, ist die Reiterstatue des heil. Georg auf dem Hradschin in Prag. Sie wurde 1373 von Martin und Georg von Klausenburg, den Söhnen des Malers Nikolaus von Klausenburg die auch am Hofe des Ungarnkönigs als Erzgießer in hohen Ehren standen, vollendet und zeichnet sich durch überraschende Lebendigkeit in der Bewegung des Rosses aus (Fig. 478).



Fig. 478. Martin und Georg v. Klausenburg: Die Georgsstatue im Prager Burghofe.

Eine Fülle lohnendster Aufgaben bot der Schmuck des Lettners (Fig. 479), von welchem sich die Kanzel im 14. Jahrhundert dauernd loslöste, der dekorativen Plastik; doch gehören die nennenswertesten Kanzeln (Straßburg, Basel, Freiberg, Wien, Beauvais, Amiens) erst der Spätgotik an. Auch die Taufsteine (Mainz, Wien) wurden immer reicher geschmückt. Von der zunächst einfach schrankähnlichen Nische, die bald gotische Zieraten umsäumten, entwickelte sich das Sakramentshäuschen (Ulm) turmartig an der Evangelienseite des Chores, manchmal noch mit der Wand oder einem Pfeiler verbunden, manchmal ganz frei aufsteigend und mit Statuen und Laubwerk nahezu überladen. Für rein dekorative Wirkung war die Büstenreihe der Dombauförderer auf der Triforiumsgalerie des Prager Domes berechnet, eine einzigartige Porträtgalerie

in Stein aus dem 14. Jahrhundert, bei welcher schon hier und da der individualisierende Charakterkopf begegnet.

Unter den Profanwerken nahm, abgesehen von den Schauseiten der Türme und von Rathausfassaden, die Ausschmückung der Brunnen die dekorative Plastik stärker in Anspruch. Die hervorragendste Schöpfung dieser Art ist der pyramidenartig emporsteigende „schöne Brunnen“

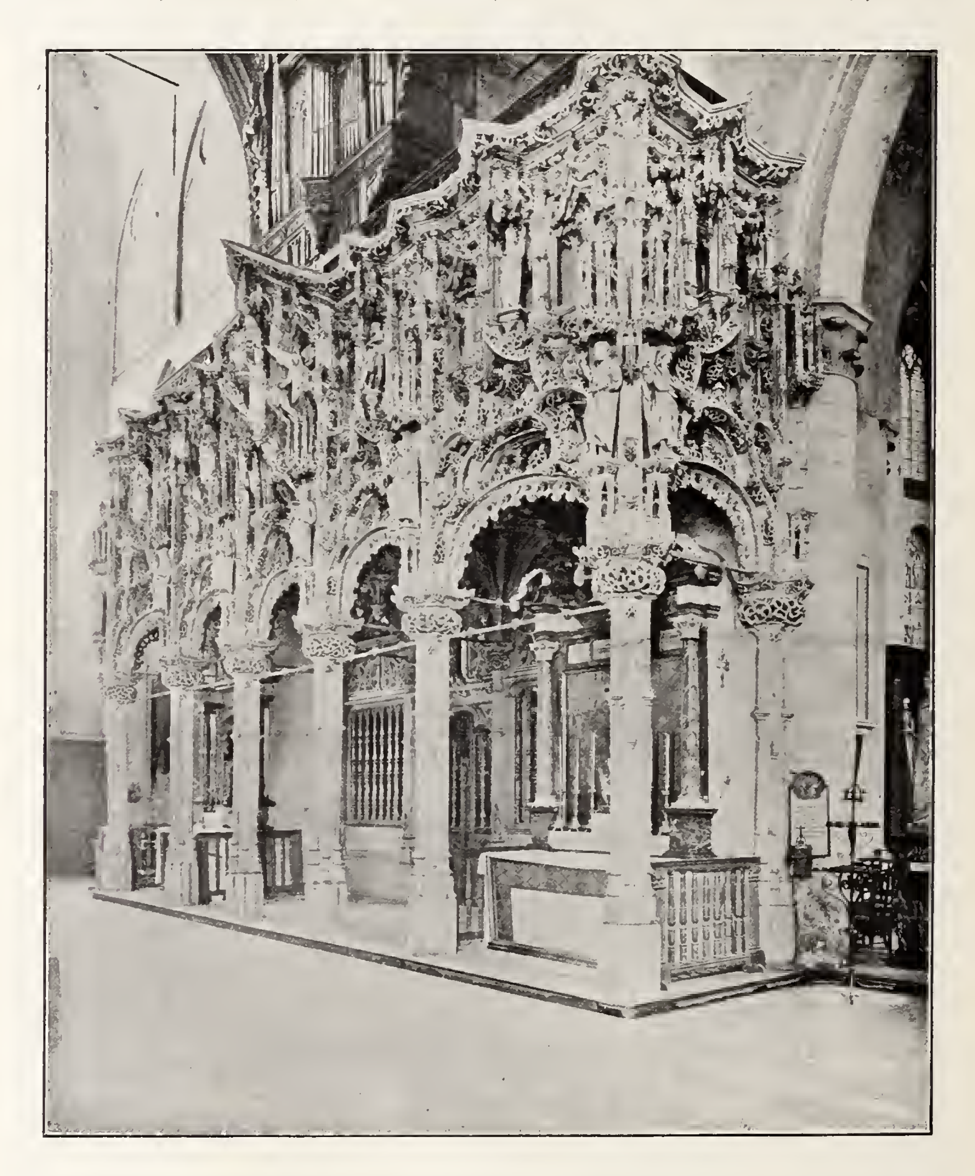


Fig. 479. Der Lettner zu Dixmude.

in Nürnberg, dessen zierlichen Aufbau Meister Heinrich der Balier zwischen 1385—1396 vollendete und reich mit Fialen und Statuen besetzte (Fig. 480). Den neun guten Helden wurden hier außer den sieben Kurfürsten auch Propheten und Patriarchen beigefellt. Viel einfacher als dieses Prachtstück Nürnberger Plastik ist der sogenannte Fischkasten in Ulm, ein 1482 vom älteren Syrlin ausgeführter Brunnen beim Rathaus, mit drei den turmartigen Aufbau besetzenden Ritterfiguren. Ein Jahr vorher hatte Meister Christoph den Marktbrunnen in Urach ausgeführt. Durch originelle Anlage, ein Zwölfeck mit Strebepfeilern, Säulenkonsolen und Bal=

dachinen für heute entschwundenen Statuenschmuck überrascht der Brunnen in Kuttenberg aus dem Jahre 1497; seine Flächen werden durch angeblendete Maßwerkfenster belebt. Selbst in den Kirchen (Dom zu Regensburg, Münster zu Freiburg i. Br.) wurden kunstreiche Brunnen angeordnet.



Fig. 480. Der schöne Brunnen in Nürnberg.

Daß die Wandmalerei seit der Mitte des 13. Jahrhunderts keine besondere Entwickelung, wenn auch allerorten eine ausgedehnte Pflege gefunden hat, hing mit den ihrer freien Entfaltung ungünstigen Raumverhältnissen zusammen. An den Gewölben mußte sich die Komposition den dreieckigen Kappen einfügen, an den Wänden schnürten die beliebten senkrechten Glieder, die spitzbogigen Arkaden die Gruppen ein. Das Beste bleibt die namhafte Erweiterung der Darstellungskreise.

Unter den Schöpfungen französischer Malerei, von denen sich in Carcassone, Toulouse, Tournus und Brioude Beachtenswerteres findet, interessieren die Totentanzszenen zu Chaise Dieu mit Zügen ergreifender Tragik (Fig. 481) und die Darstellungen der sieben freien Künste in der Kathedrale zu Puy. Der Plafondschmuck des Oratoriums im Hause des Jacques Coeur in Bourges (Fig. 482) gibt über die Anordnungsweise spätgotischer Dekorationsmalerei vortreffliche Aufschlüsse. Im Papstschlosse und im Dome zu Avignon hielten mit Simone Martini, dessen Richtung Matteo von Viterbo und Simonet von Lyon fortsetzten, Sieneser Anschauungen ihren Einzug. In Gent wurde 1338 die erste Bruderschaft der Maler und Bildhauer, die den heil. Lukas als Patron verehrte, gegründet. Jakob Cavael hat die große Tuchhalle in Ypern ausgemalt;

sein Ruhm drang bis nach Mailand, wo man ihn zur Ausschmückung des Domes beizog. Die Komposition in dem Altarwerke seines Zeitgenossen Melchior Broederlam (Museum in Dijon), der für Herzog Philipp den Kühnen von Burgund arbeitete, wurde malerisch freier, stützte sich auf das Studium der Natur und entwickelte bereits Perspektive mit Felsen und Bäumen. Die rasch nacheinander erfolgende Begründung von Lukasbruderschaften in Tournay (1341), Brügge (1351), Löwen (vor 1360) und Antwerpen (um 1382) bezeugt den lebhaften Aufschwung der flämischen Malerei des 14. Jahrhunderts. In den Registern von Ypern finden sich schon 1323 und 1342 Erwähnungen von Porträts und Bildern (pourtraittures et ymaiges), welche die Maler Hanyn Soyer, Jan van Zaide und Loy Le Hinxt



Fig. 481. Aus dem Totentanze von Chaise Dieu. (Nach Gonse, L'art gothique.)

für die Grafen oder die Kommunen ausgeführt hatten. André Beauneveu wurde um 1390 als der beste Meister im Hennegau, in Frankreich und England gefeiert.

Die englische Wandmalerei erreichte in den Gemälden, welche Eduard III. 1350—1358 in der Stephanskapelle von Westminster durch Meister Hugo von St. Albans, John Barneby und andere ausführen ließ, weder die Eleganz der Franzosen noch die Gemütstiefe der Deutschen. Eine Altartafel in Westminster und ein Diptychon mit dem Stifterbilde Richards II. entsprechen etwas mehr den altfranzösischen Tafelbildern, wie zwei Beweinungen Christi und einer Kreuzigung im Louvre.

Daß aus der Buchmalerei ab und zu direkt Anregungen für die Monumentalmalerei erwuchsen, erhellt aus den unter Erzbischof Wilhelm von Gennep (1349—1362) entstandenen Darstellungen an den Chorschranken (Fig. 483) des Kölner Domes, deren Inschriftenfries unter den Hauptbildern mit den Drôlerien auf Bilderhandschriften als Vorbilder zurückgehen muß.

Die Wandbilderanordnung im Kreuzgange des Prager Emausklosters erfolgte in inniger Fühlung mit der Armenbibel und dem Heilsspiegel. Umgekehrt kopierte, wie einzelne Szenen der Prager Emauswandgemälde und der Wenzelsbibel feststellen lassen, der Buchmaler auch geradezu entsprechende Wandbilder. Die Wandgemälde in den Kirchen und Kapellen umfassen die biblischen



Fig. 482. Plafondmalerei im Hause des Jacques Coeur in Bourges. (Nach Gonse, L'art gothique.)

Hauptereignisse, so z. B. die Bilder in der Kirche zu Brauweiler, an den Gewölbefeldern und Wänden der abgebrochenen Kapelle zu Ramersdorf bei Bonn, im Münster zu Weißenburg, im Dome zu Metz, oder erzählen daneben ausführlich die Legenden von Heiligen, wie in Konstanz, in der Krypta des Baseler Münsters, in Oberwinterthur in der Schweiz, Reutlingen, Kirchheim am Ries. In der kleinen Veitskirche zu Mühlhausen am Neckar



Fig. 483. Wandmalerei auf den Chorschranken im Dom zu Köln.
(Nach Clemen, Jahresbericht der Denkmalpflegekommission für die Rheinprovinz VII.)

und in der Klosterkirche zu Wienhausen bei Celle ist die bilderreiche Ausstattung mit Szenen aus der Bibel und Legende noch ganz erhalten; jener der Kirche zu Slawietin in Böhmen hat eine ungeschickte Restaurierung viel von ihrem Werte genommen. Eine vollständige Bilderbibel in Wandgemälden des 14. Jahrhunderts schmückt die Vorhalle des Domes in Gurk. Im Backsteingebiete besitzen Lübeck, Wismar, Rostock, Kolberg, Riga sehr ansehnliche Wandmalereireste. Von dem vielgenannten Totentanze der Lübecker Marienkirche ist wenig Ursprüngliches geblieben. Besser steht es mit den zwar erst 1480—1490 entstandenen, aber noch ganz in der Auffassung des 14. Jahrhunderts wurzelnden Totentanzbildern in der Marienkirche zu Berlin, deren Kunstwert allerdings nicht gerade hoch anzuschlagen ist. Nur ein Teil des Themas, nämlich die dem Tode gegenübergestellten Könige, ist in der Turmhalle der Kirche zu Badenweiler behandelt.



Fig. 484. Meister Oswald: Das Pfingstfest. Wandgemälde in der Prager Wenzelskapelle.

In den Kreuzgängen des Emausklosters zu Prag und des Domes zu Brixen kommt die kirchliche Wandmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts unter verschiedenartigem, besonders italienischem Einflusse in stattlichen Bilderreihen zur monumentalsten Wirkung. Zu einem Riesenbilde wird die Darstellung des jüngsten Gerichtes (1471) über dem Triumphbogen des Ulmer Münsters. Bilderreiche Ausstattungsstücke waren die Hunger- oder Fastentücher, die ganz mit biblischen Motiven überdeckt sind und zur Verhüllung der Altäre in der Fastenzeit dienten; so das 1458 von Konrad von Friesach gemalte Hungertuch in Gurk mit mehr als 100 Darstellungen. Fast die gleiche Zahl mit erläuternden deutschen Versen bietet das 1472 durch den Gewürzkrämer Jakob Gorteler gestiftete Zittauer Hungertuch.

Von den Räumen einer Burg nahm zunächst die Burgkapelle den Pinsel des Malers für ihre Ausschmückung in Anspruch. Biblische und legendarische Gestalten und Szenen, vorwiegend auch solche aus der Legende des ritterlichen Patrones St. Georg, fanden dabei Verwendung.

Den zuletzt erwähnten Stoff behandeln die 1338 ausgeführten Wandgemälde der Burg zu Neuhaus in Böhmen, das auch in den Burgen Klingenberg und Blatna reich ausgemalte Kapellen besitzt. Durch vornehme Gemäldeausstattung, welcher sich, wie den Wandbildern Meister Oswalds in der Wenzelskapelle des Prager Domes (Fig. 484), Edelsteinbelag auf den mit vergoldetem Gipsgrund überzogenen Wandflächen beigesellt, ragen die Katharinen- und die Kreuzkapelle der Burg Karlstein hervor. Die 133 Tafelbilder der letzteren führte der in Prag ansässige Meister Theodorich aus. Die Marienkirche und das Treppenhaus im Hauptturme der Karlsteiner Burg schmücken Wandmalereireste aus der Apokalypse, beziehungsweise aus den Legenden der Landesheiligen Wenzel und Ludmila. Im großen Saale des Palas war der Stammbaum der Luxemburger durch eine Wandbilderreihe, in der anstoßenden Nikolauskapelle eine wunderbare Begebenheit mit einer Nikolausreliquie, die sich in Prag unter Karl IV. abgespielt hatte, künstlerisch veranschaulicht. An diesen Reichtum der Bilderausstattung reichen die Burgkapellen zu Zwingenberg oder Mauterndorf nicht heran.

In die Burgräume, welche Wohnungszwecken und geselligem Verkehre dienten, fanden naturgemäß Szenen aus höfischen Dichtungen und aus dem ritterlichen Leben der Zeit Eingang. In ihnen spiegelt sich so recht die Denkweise der adeligen Kreise. Besonderer Berühmtheit erfreuen sich die Malereien der Burg Runkelstein bei Bozen, die in den letzten Jahren des 14. Jahrhunderts entstanden. An der Wand der offenen Halle des ersten Stockwerkes gesellen sich, stets zu je drei gruppiert, den neun guten Helden die größten christlichen Könige, die trefflichsten Ritter, die berühmtesten Liebespaare und Schwerter, die stärksten Riesen und die mächtigsten Weiber bei. Das Innere der Gemächer schmücken Darstellungen aus den höfischen Dichtungen „Wigalois", „Garel vom blühenden Tal" und „Tristan und Isolde", letztere einfärbig grün mit aufgesetzten weißen Lichtern. Ballspiel, Tanz (Taf. VII), Jagd und Turnier, Fischfang, Sau- und Bärenhatz zieren als die beliebtesten Vergnügungen des Adels die Wände des Neidhartsaales. Durch lebensvolle Wiedergabe zeichnen sich die Gemälde des Badezimmers aus mit den Gestalten der ins Bad Steigenden und der Zuschauer. Als Wandbilderschmuck einer südtirolischen Burg erscheinen Szenen aus König Laurins Rosengarten auf Schloß Lichtenberg im Vintschgau ganz naturgemäß. Die Iweinbilder im Hessenhofe zu Schmalkalden gehen sogar ins 13. Jahrhundert zurück. So waren Dichtkunst und bildende Kunst gerade bei der Ausschmückung der Adelssitze in innigster Wechselbeziehung. Doch standen die Wandgemälde der Burgen unmittelbar unter dem Einflusse der Teppichkunst, deren Erzeugnisse gern dieselben Stoffe (Tristanteppich in Wienhausen, Teppiche im germanischen Museum in Nürnberg und im Museum zu Basel) verwerteten und als Wandbehänge die gleiche Wirkung wie die Wandgemälde erzielten; daher auch die Vorbildlichkeit solcher Teppiche wiederholt in gar mancher Einzelheit unverkennbar.

Wie Dichter aus Bürgerkreisen allmählich Anteil an den höfischen Dichtungen selbst gewonnen hatten, so wollten auch reiche Bürger auf Szenen ritterlicher Poesie in ihrem Wohnungsschmucke nicht verzichten. Sie begegnen bei den bald nach 1384 ausgeführten Wandgemälden des Ehinger Hofes in Ulm. Tristan und Isolde wurden unter die Liebespaare eines Hauses in Konstanz aufgenommen, dessen übrige Wandbilder auf Darstellungen des Alltagslebens, besonders der Weberei, eingingen; die Erläuterung bildeten Verse Frauenlobs.

Die Tätigkeit auf dem Gebiete der Wandmalerei war während der gotischen Epoche in Deutschland ebenso mannigfach als rege. Sie ruhte nahezu ausschließlich in den Händen bürgerlicher Künstler, welche vereinzelt von Fürsten — so von Karl IV. Theodorich, Sebald Weinschröter von Nürnberg und Nikolaus Wurmser von Straßburg — als Hofmaler bestellt wurden. An künstlerisch besonders regsamen Orten schlossen sich die Maler während des 14. Jahrhunderts



Wandgemälde in der Burg Runkelstein bei Bozen.

Zu Springer, Handbuch der Kunstgeschichte. 7. Aufl., Bd. II. S. 374

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

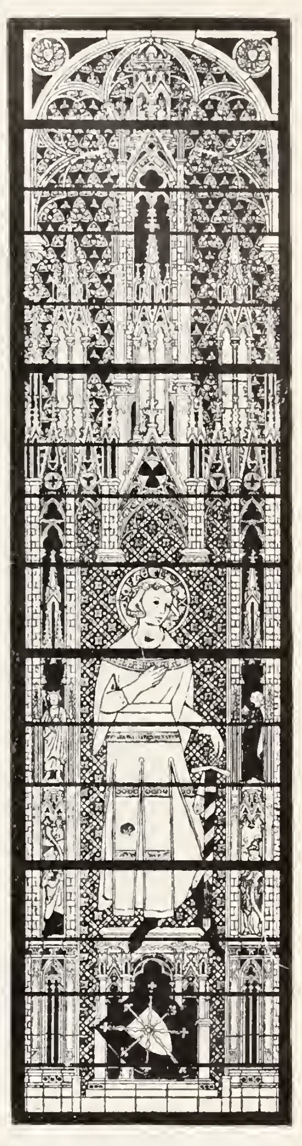


zu einem Verbande zusammen. Der älteste des deutschen Reiches war die 1348 begründete Prager Malerzeche. Ein solches Aneinanderschließen begünstigte die Ausbildung eines Schulzusammenhanges und drängte die Malerei schon im 14. Jahrhundert teilweise in neue Bahnen; selbst Skizzenbücher (Braunschweig) haben sich aus dieser Zeit erhalten.

Ersatz für Wandmalereien bot die **Glasmalerei**, welcher auch die größere Gunst der Zeit sich zuwandte, und die gotische Architektur den reichsten Wirkungskreis eröffnete. Die ältesten Nachrichten über den Verschluß der Fenster durch bunte, mit Mustern oder Figuren bemalte Gläser versetzt man gewöhnlich in die letzten Jahre des 10. Jahrhunderts, in welchen fast gleichzeitig buntes Glas mit Gemälden in der Klosterkirche zu Tegernsee und „Fenster mit (gemalten) Historien" in Reims erwähnt werden. Doch fällt die Erfindung der Glasmalerei gewiß nicht erst in diese Zeit. Mosaikartig zusammengesetzte, farbige Gläser waren schon früher bekannt, und selbst der Gebrauch figürlicher Darstellungen darf für die karolingische Periode nicht unbedingt abgeleugnet werden. Wahrscheinlich nahm das Mittelalter ein halbvergessenes Erbe des Altertums wieder in Besitz. Noch im 11. Jahrhundert liegt der Glasmalerei, wie die Fenster im Augsburger Dome (Fig. 485) zeigen, die Mosaikarbeit zugrunde. Die einzelnen nach einer Vorlage zurechtgeschnittenen Glasstücke werden in Blei gefaßt und verbunden, die Zeichnung und die Schatten mit Hilfe von eingebranntem Schwarzlot hergestellt. Allmählich hebt sich die Technik; die Zahl der Farben wird vermehrt und die Zeichnung verbessert. Den größten Fortschritt bewirkte die Erfindung der **Überfanggläser** im 14. Jahrhundert. Die aneinander geschmolzenen, verschieden gefärbten Glasplatten gestatteten, durch Herausschleifen des Überzuges auf einer Platte die Farben abzutönen oder Farbengegensätze hervorzubringen.



Fig. 485. König David. Glasbild. Dom zu Augsburg.


Fig. 486. Von den Fenstern im Chor des Kölner Doms.

Frankreich genoß schon im Mittelalter den Ruf, auf dem Gebiete der Glasmalerei alle anderen Länder zu überragen. In der Tat läßt sich kaum etwas vollendeteres denken als die Riesenfenster der gotischen Dome, deren Glasgemälde durch Farbenglanz und Farbenharmonie die höchste dekorative Wirkung erzielen (Taf. VIII). Als erste in ihrer ganzen Ausdehnung mit Glasmalereifenstern ausgestattete Kirche wird Sugers Bau von St. Denis in Paris bezeichnet. Zwei Kompositionsweisen waren in Übung, die eine (ältere?), welche einzelne große Figuren

statuenähnlich nebeneinander zeichnet, und die andere, welche in Medaillons kleinere biblische oder legendarische Szenen im Zusammenhange schildert, beide von teppichartigem Hintergrunde klar abgehoben. Aus der älteren Zeit genießen die Glasgemälde in den Kathedralen von Poitiers und in St. Denis, aus der späteren Periode jene in Chartres (Taf. VIII) und Bourges den größten Ruhm. Die Kathedrale von Chartres hat ihren Glasgemäldeschmuck in 125 Fenstern und neun Rosen vollständig erhalten. Auch die Chöre von Auxerre und Le Mans haben nur geringe Verluste erlitten. Die Reste englischer Glasmalerei in York, Lincoln und Salisbury zeigen vorwiegend französischen Einfluß. Von den zahlreichen Werken in deutschen Kirchen verdienen aus dem 13. Jahrhundert und dem Anfange des vierzehnten die Glasgemälde in der Kunibertskirche und im Domchore zu Köln (Fig. 486), in Altenberg bei Köln, im



Fig. 487. Fenster aus Königsfelden. (Nach Rahn.)

Straßburger und Freiburger Münster, in der Katharinenkirche zu Oppenheim, in den österreichischen Klöstern Klosterneuburg und Heiligenkreuz, in Friesach, und, als Beweis der weiten Verbreitung der Blüte dieses Kunstzweiges, die Chorfenster in Bücken an der Weser besondere Erwähnung. Daß im Laufe des 14. Jahrhunderts Deutschland die französischen Muster einholte, ja in bezug auf reichere Farbenharmonie und prachtvolle architektonische Einrahmung sogar überbot, bekunden unter anderem die prachtvollen elf Fenster zu Königsfelden im Aargau (nach 1350, Fig. 487). Den Reichtum einzelner Klöster an solchem Schmucke illustriert am besten die Tatsache, daß Kirche und Kreuzgang des Schweizer Zisterzienserstiftes Kappel einst 104 Glasmalereifenster zählten, von denen jedoch nur sechs auf uns gekommen sind. Die Nürnberger Kirchen St. Lorenz und St. Sebald besitzen prächtige gemalte Fenster aus dem 15. Jahrhunderte, in welchem die allgemeinere Bedachtnahme auf diesen Kunstzweig eine gewisse Blüte desselben herbeiführte.



Der heilige Georg.

Glasgemälde in der Kathedrale zu Chartres. Erste Hälfte des XIII. Jahrhunderts.
Nach Gonse, L'art gothique.

Zu Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, 7. Aufl., Bd. II, S. 376.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau



Die Glasmalerei ist die wahrhaftige und eigentliche gotische Malerei. Ohne die Voraussetzung des gotischen Baustiles bleibt ihre Entwickelung unverständlich. Die Beschränkung der Mauermassen auf stützende Glieder machte erst die großen Fenster möglich, deren Maß- und Stabwerk dem Maler die feste Grundlage für die Anordnung seiner Bilder bot. Sobald die Herrschaft der gotischen Architektur zusammenbrach, verlor auch die Glasmalerei als Zweig der monumentalen Kunst ihr Daseinsrecht. Sie suchte und fand auch in der Renaissanceperiode einen anderen Wirkungskreis, welcher den errungenen technischen Fortschritt wohl benutzt, zum Teil noch weiter fördert, im Stile und in den Formen aber von der älteren Kunstweise vollkommen abweicht.

Tonangebende Stellung erlangte seit Ludwig IX. die französische Miniaturmalerei, welche durch systematische Verwendung der Deckfarbenmalerei bisher unbekannte, den Glasgemälden ähnliche Farbenwirkungen erzielen lernte. Damit ging eine größere Sorgfalt, Bestimmtheit und Gewandtheit der Zeichnung Hand in Hand. Modellierung und Schattierung fehlten noch. Das Dornblattmuster beherrschte die Randverzierung. Eine schulmäßige Zusammengehörigkeit dürfte schon unter den dreizehn „Enlumineurs“ der Pariser Steuerrolle von 1292 bestanden haben. Gegenüber dem Psalter des heil. Ludwig und der 1287 vollendeten „Abbreviatio figuralis historiae“ des Abtes Ivo von Cluny milderten sich die Farbentöne schon 1312 in dem Schatzbuche der Abtei Origny in der Picardie (Berlin, Kupferstichkabinett) oder in dem dreibändigen Leben des heil. Dionysius, das Philipp V. (1316—1322) für St. Denis herstellen ließ. Hier finden sich wirklich schon genreartige Züge und gewinnen die sogenannten „Drôleries“ das Übergewicht, jene humoristisch-satirischen Bildchen, die aus der Tierfabel und aus Lügenmärchen ihre Stoffe schöpften und als Randverzierungen üblich wurden. Durch Dekorationsreichtum dieser Art ist bekannt das im Haag aufbewahrte Missale des Abtes Johannes de Marchello aus dem Prämonstratenserkloster St. Johann zu Amiens. 1323 von dem Schreiber Garnerus de Morolio und dem Illuminator Petrus dictus de Raimbaucourt in Amiens ausgeführt, interessiert dies Werk auch durch den unanfechtbaren Beweis der Arbeitsteilung. Die Bilderbibeln übernahmen die Vorführung der biblischen Ereignisse der Reihenfolge nach; gleich ihnen wurden Weltchroniken und Heldengedichte, wie „Les histoires de Roger“ (Paris), „Histoire d'Alexandre“ (Brüssel) reich illustriert.

Die Steigerung in der Beobachtung der Natur und des Individuellen führte seit der Mitte des 14. Jahrhunderts zu einem tatsächlich malerischen Stile der französischen Buchmalerei hinüber, die jetzt direkt auf Modellierung und Schattierung einging und die Deckfarben mit der Gouachetechnik vertauschte. Selbst die Ausführung grau in grau erzielt volle plastische Wirkung. Die Individualisierung der Stifterbilder wird immer offenkundiger. Allmählich regt sich auch im Hintergrunde das Aufgeben der Teppichmuster und die Andeutung des Landschaftlichen. Die neue Richtung der Buchmalerei stand hauptsächlich im Dienste der französischen Könige und der Prinzen des Herrscherhauses, welche teilweise große Bücherliebhaber waren. Die Tatsache, daß die Grandes Heures (vergl. Fig. 418) im Nachlasse des Herzogs Johann von Berry, deren Bilderschmuck Jacquemart de Hesdin ausführte, schon auf 4000 Livres turnois geschätzt wurden, wird ein Wertmesser für die Preise französischer Bilderhandschriften. Mit dem Namen Karls V. hängen einige der Glanzleistungen, so die 1371 durch Johann von Brügge vollendete Bibel und die Aristotelesübersetzung von 1376 (beide im Haag) oder das 1374 abgeschlossene Rationale divinorum officiorum, zusammen. Prächtige Gebetbücher Pilipps des Kühnen von Burgund und seiner Schwiegertochter Margareta von Bayern, und die zahlreichen Bilderhandschriften für den erwähnten Herzog von Berry, der nebst andern auch André Beauneveu aus dem Hennegau und Paul von Limburg beschäftigte, stehen hinter jenen nicht zurück; als schönstes Stück wird

das Gebetbuch im Besitze des Herzogs von Aumale gerühmt. Niederländische Meister arbeiteten auch noch am Hofe des Königs René von Anjou, der gleichfalls ein großer Freund von Bilderhandschriften war. Allein trotz der mannigfachen Berührungen mit den Niederlanden wußte sich eine gewisse typische Sentimentalität lange in der französischen Buchmalerei zu behaupten. Die zwei Hauptphasen französischer Buchmalerei hatten auch in England ihren bestimmten Niederschlag, so im Psalter des Mönches Robert von Ormesby aus Norwich (Oxford) oder im Salisbury-Buch (London). Immerhin drang manches von englischer Sonderart in den Ziergaben durch.

In den Miniaturen aus dem Lebenskreise der deutschen Minnesänger ist der richtige Ton im allgemeinen gut getroffen; die Sehnsucht und hingebende Liebe, die Freude an der Jagd und am Landleben, die verschiedenen Wagnisse der ritterlichen Sänger, sich die Huld der Frau zu sichern, werden wirksam wiedergegeben. Doch fehlt das individuelle Element, die



Fig. 488. Aus der **Concordantia caritatis** des Abtes Ulrich von Lilienfeld. (Jahrb. d. k. k. Zentr.-Komm.)

Fähigkeit, die einzelnen Gestalten nach Charakter, nach persönlicher Natur zu sondern. Das Lob, welches diesen Bildern, z. B. den Miniaturen der Manesseschen Liederhandschrift aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts (Taf. IX) erteilt wird, sie besäßen eine große kulturgeschichtliche Bedeutung, birgt unmittelbar einen künstlerischen Tadel in sich. Die Unzulänglichkeit der Künstler wird namentlich in den Schilderungen ernster Ereignisse, z. B. der Männerkämpfe, offenbar. Bei allem fleißigen Eifer, die Einzelheiten, wie die Rüstungen, die Waffen usw. richtig wiederzugeben, erscheint doch die Schilderung der Gefechte und Belagerungen in der „Romfahrt König Heinrichs VII.“ (Codex Balduini in Koblenz), aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, weit von aller Wahrheit entfernt. Und der rheinische Maler, welcher schon die Individualisierung der Hauptpersonen anstrebte, war gewiß nicht der schlechteste unter seinen Genossen, hat die Miniaturen vielleicht zu dem Zwecke entworfen, daß sie als Vorlagen für Wandgemälde dienen sollten. Ist diese Vermutung richtig, so haben die Wandgemälde im 14. Jahrhundert sich wenig von Teppichen unterschieden. Denn auf die Teppichtechnik erscheinen die Bilder berechnet, in ihrer Wirkung den Teppichen nahe verwandt. Obzwar die Darstellungen



Miniatur aus der Manesseschen Liederhandschrift.

Nach A. v. Oechelhäuser, Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg.
Verlag von G. Koester, Heidelberg.

Zu Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, 7. Aufl., Bd. II, S. 378. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Forster & Borries, Zwickau



in den hauptſächlichſten mittelalterlichen Rechtsbüchern des Sachſen- und Schwabenſpiegels, deren auf Erläuterung einzelner Rechtsfälle abzielende Einreihung zunächſt wohl durch die Vorbildlichkeit der Ausſtattung italieniſcher Rechtshandſchriften angeregt war, gleich den zur Illuſtration höfiſcher Dichtungen (Wilhelm von Oranſe, Parzival, Triſtan) oder beliebter Weltchroniken (Rudolf von Ems) dienenden Miniaturen oft recht derb und handwerksmäßig waren, hatten ſie doch in ihrer Schilderungsweiſe innige Fühlung mit Geiſt und Leben der eigenen Zeit. In



Fig. 489. Die Verkündigung Mariä aus dem Mariale des Erzbiſchofs Ernſt von Pardubitz. (Spruchband mit gefälſchter Künſtlerinſchrift, Prag, böhm. Muſeum.)

dem Heilsſpiegel, in der ſogenannten Armenbibel und in der noch umfangreicheren Concordantia caritatis (Kremsmünſter Wien, Prag; St. Florian, Wien, München, Salzburg; Lilienfeld [Fig. 488], Bibliothek Liechtenſtein-Wien) iſt der ganze typologiſche Bilderkreis des Mittelalters verarbeitet. Die der Buchmalerei ſo geläufigen und oft wiederkehrenden Monatsbilder gingen gerne auf eine immer zutreffender werdende Vorführung der Alltagsbeſchäftigungen ein, welche den Blick für die Beobachtung des Lebens ſchärfte. Nicht minder wurden die Darſtellungen, welche dem Schachbuche des Dominikaners Jacobus de Ceſſoles beigegeben wurden, ein künſtleriſch beachtenswerter Niederſchlag ſpätmittelalterlicher Lebensverhältniſſe. Das Erbauungs-

bedürfnis steigerte allmählich die Anforderungen an die Bildausstattung der Andachtsbücher, die bei den für fürstliche Persönlichkeiten bestimmten Exemplaren (Trier, Gebetbuch des Erzbischofs Kuno von Falkenstein; Berlin, Gebetbuch der Herzogin Maria von Geldern; Stuttgart, Gebetbuch Eberhards im Bart; Prag, Passionale der Prinzessin Kunigunde, Äbtissin des Georgsklosters) besonders reich wurde.

Eine geschlossene Schulzusammengehörigkeit entwickelte sich mehr als in rheinischen und westfälischen Arbeiten besonders in den Schöpfungen der Prager Buchmaler seit der Mitte des 14. Jahrhunderts, während dessen erster Hälfte die böhmischen Miniatoren in dem eben erwähnten Passionale der Kunigunde und in der unter Johann von Luxemburg vollendeten Bilderbibel Welislaws (Prag, Fürst Lobkowitz) schon sehr Hervorragendes boten. Die rasch



Fig. 490. König Wenzel IV. und seine Gemahlin. (Wien, Hofbibliothek, Wenzelsbibel. Jahrb. d. Kunstsammlungen des Ah. Kaiserhauses.)

und ungemein gewachsenen Ansprüche des höfischen, kirchlichen und wissenschaftlichen Lebens in der Residenzstadt des deutschen Kaisers, am eben errichteten Sitze eines Erzbischofs und an der ersten Hochschule des deutschen Reiches förderten den Betrieb der Prager Buchmalerei ganz außerordentlich. Der in Frankreich herangebildete Karl IV., die Welt- und Ordensgeistlichkeit hatten durch die Erwerbung und Einführung französischer und teilweise auch italienischer Bilderhandschriften Vorbilder vermittelt, an welche die vielbeschäftigten Prager Buchmaler mit Geschick anknüpften. Sie gingen jetzt mehr auf die Modellierung der Gestalten ein, legten die Szenen auf einen Teppichgrund und überspannten die Blattränder mit immer reicherem Rankenwerk, das Drôlerien, Wappen, Prophetenfiguren und wilde Männer, Tier- und Liebesszenen in blühendster Farbenpracht umschloß. Gerade diese Ausstattungsweise bildet die Stärke und Eigenart böhmischer Buchmalerei im 14. Jahrhundert. Neben gleichzeitigen deutschen Einflüssen entwickelte sich auch die einheimische Richtung naturgemäß weiter. Ihr zählen zu das 1356 vollendete Brevier des Kreuzherrngroßmeisters Leo, das 1376 geschriebene Lehrbuch der christ-

lichen Wahrheit von Thomas von Stitné, die 1388 abgeschlossene Bibel des Altaristen Kunsso oder das Missale des Prager Kanonikus Wenzel von Radetz (alle in Prag). Die Einwirkung

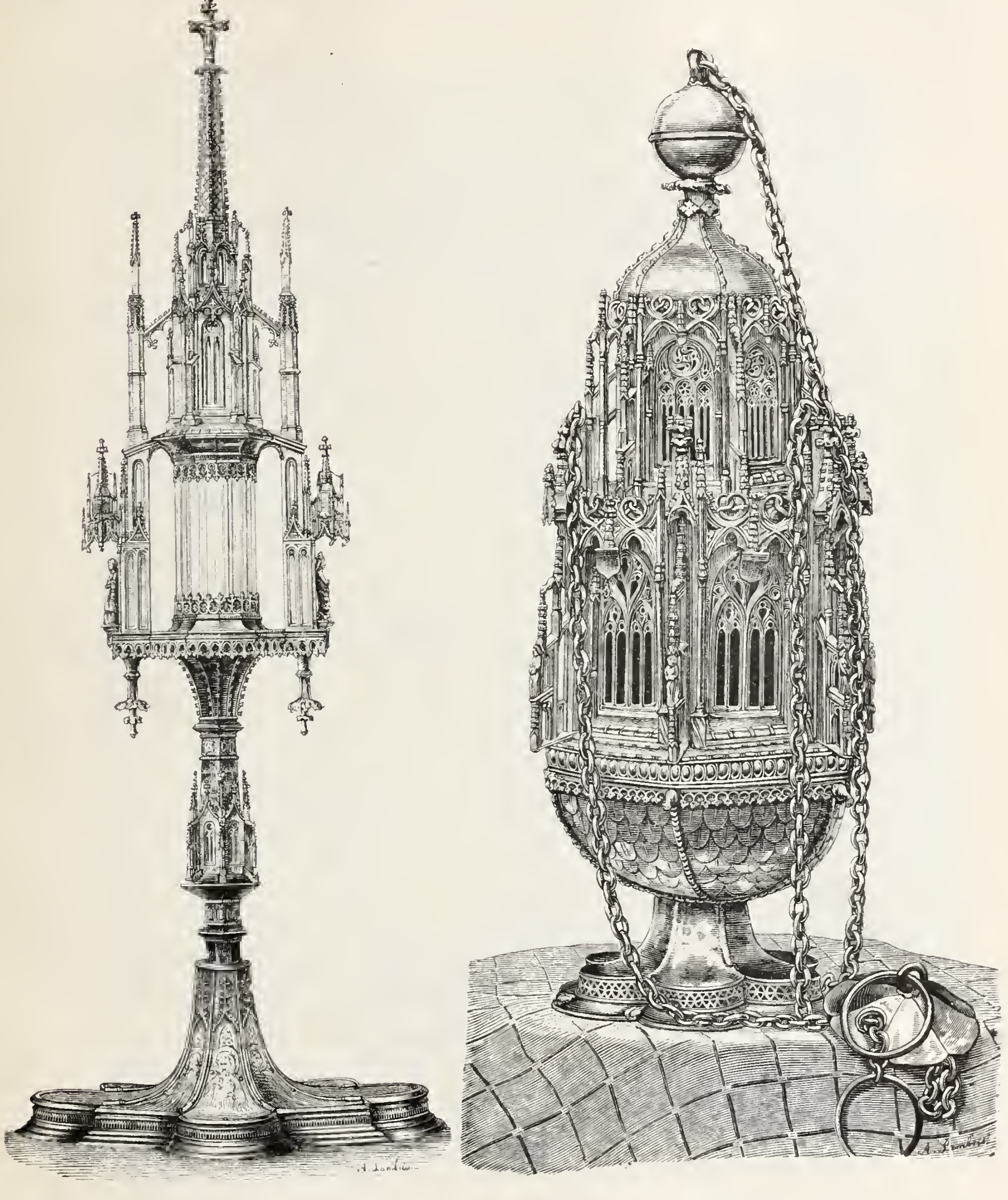


Fig. 491.
Gotische Monstranz in Klosterneuburg.

Fig. 492.
Spätgotisches Weihrauchfaß in Seitenstetten.

französischer Vorbilder, die schon im Antiphonar und im Brevier der Königin Elisabeth, der Witwe Wenzels II. (Raigern), stark hervorbrach, machte sich besonders geltend in dem Mariale (Fig. 489) und Orationale des Erzbischofes Ernst von Pardubitz, im Reisebrevier des Leito-

mischler Bischofs Johann von Neumarkt (alle in Prag, böhmisches Museum) oder im Missale des Olmützer Bischofs Johann Očko von Wlaschim (1351—1364, Prag, Domkapitelbibliothek); gegen diese Werke fällt das 1376 durch Hodico vollendete Pontificale des Leitomischler Bischofs

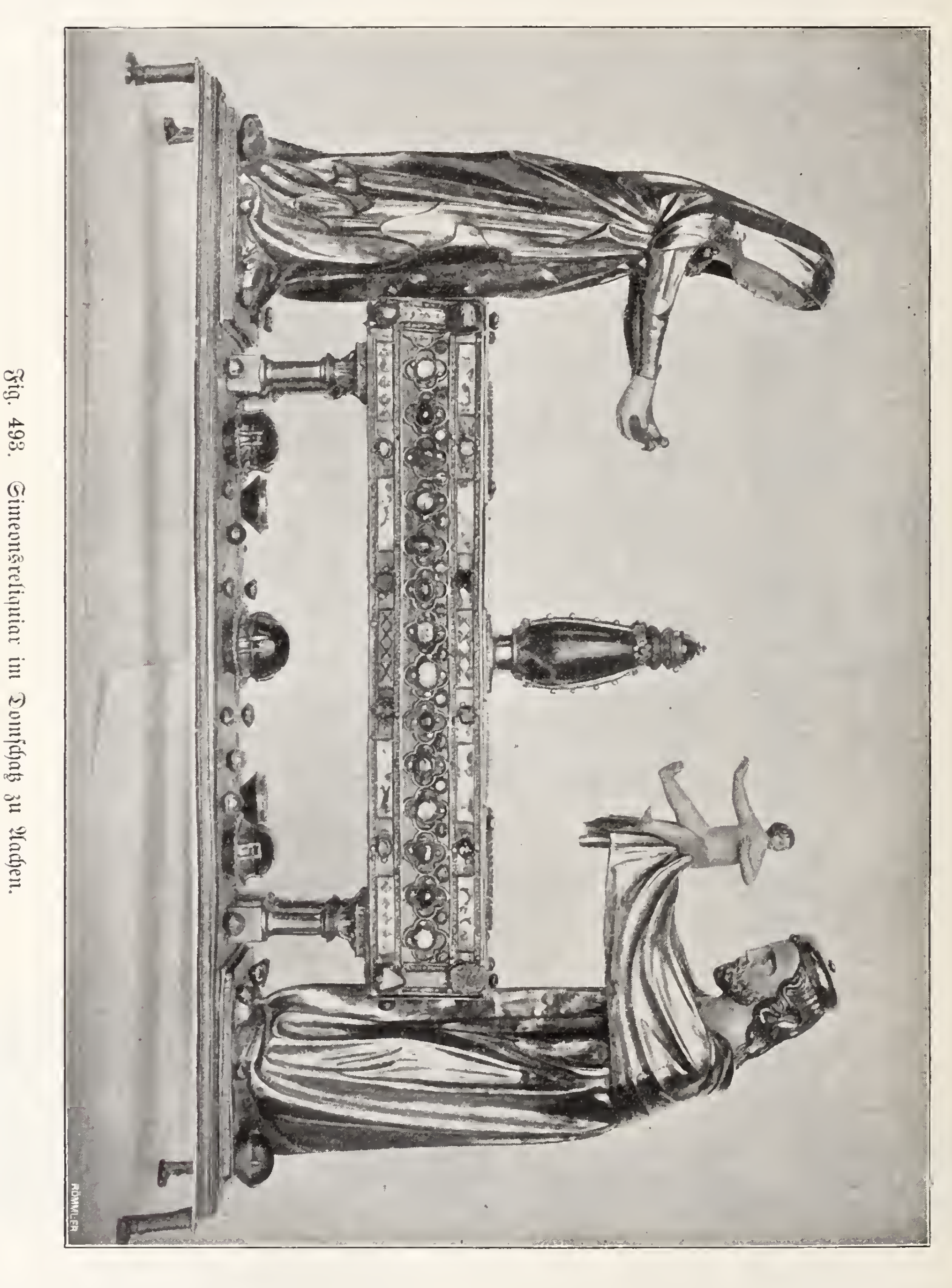


Fig. 493. Simeonsreliquiar im Domschatz zu Aachen.

Albert von Sternberg (Prag, Strahow) stark ab. In den unter Wenzel IV. entstandenen Bilderhandschriften, in dem 1387 fertiggestellten Wilhelm von Oranse (Wien, kunsthistorisches Hofmuseum), in der berühmten deutschen Bibelübersetzung (Fig. 490), der goldenen Bulle, der deutschen Übersetzung der Paulusbriefe, im böhmischen Bergrechte, in den zwischen 1392—1399 entstandenen alfonsinischen Sterntafeln (alle in Wien, Hofbibliothek), in der Psalterauslegung

des Nikolaus von Lyra (Salzburg, Studienbibliothek) und in der astrologischen Handschrift des Avennares (München, Hofbibliothek), sowie in der 1402 für Konrad von Wechta geschriebenen zweibändigen Bibel (Antwerpen, Musée Plantin-Moretus) traten bereits Verflachung und Vergröberung ein. Dagegen hielt sich das 1409 durch Laurinus von Klattau ausgeführte Missale des Prager Erzbischofs Zbynko Zajic von Hasenburg noch auf der alten Höhe. So zahlreiche Arbeiten lassen es erklärlich erscheinen, daß unter Wenzel IV. besondere Hofilluminatoren (Frana, Nikolaus, Wenzel und Johann) bestellt waren. Frana führte einen Teil der Wenzelsbibelbilder aus. Außer diesen Hauptwerken erhielten sich in in- und ausländischen Bibliotheken manche künstlerisch weniger hervorragende Bilderhandschriften, die in Böhmen ausgeführt waren. Seit den Husitenkriegen trat eine Stockung ein; aber trotz Holzschnittes und Kupferstiches wußte die Buchmalerei in Böhmen sich bis ans Ende des 16. Jahrhunderts zu behaupten.

Den besten Leistungen der böhmischen Buchmalerei reihen sich würdig an zwei Prachtstücke der Wiener Hofbibliothek: das 1368 für Albrecht III. durch Johann von Troppau vollendete Evangeliar und das Rationale Durandi, 1384 im Auftrage desselben Fürsten begonnen. Letzteres zeigt außerordentliche Sicherheit und Sauberkeit der Zeichnung, in den Architekturbeigaben ausgesprochenen Raumsinn und in den Bildnissen anziehende Individualisierung.



Fig. 494. Pfarrkirche zu Wassenberg. Chorgestühl.

Das Handwerk, im besten Sinne des Wortes gedacht, beherrscht mit seiner den künstlerischen Entwurf oft überwiegenden technisch-tüchtigen Ausführung allmählich die ganze spätmittelalterliche Kunst im Norden und verleiht dem gotischen Stile sein besonderes Gepräge. So schiebt sich auch beim Bauwesen zwischen den Architekten und den gewöhnlichen Maurer der Steinmetz in die Mitte, und seiner Tätigkeit danken die gotischen Dome in nicht geringem Maße ihre künstlerische Bedeutung. Das Übergewicht des Handwerkes nimmt in der späteren Zeit der Gotik immer mehr zu, so daß häufig die Grenzen zwischen Künstler und Kunsthandwerker sich verwischen. Nicht immer zum Vorteil der Kunst. Das organische Verhältnis zwischen Konstruktion und dekorativen Formen, welches nur die reine Künstlerphantasie empfindet und versteht, wird gelockert, oft ganz zerstört. Das Schicksal des Maßwerkes, welches schließlich sich in krause Windungen verliert, die Verwandlung der Rundstäbe und Rippen in Astwerk dürfen als Zeugen angerufen werden. Ebenso schwindet über dem Eifer virtuoser Ausführung die erfinderische Kraft. Das Ornament zeigt einen geringen Wechsel, wiederholt fast schablonenhaft immer dieselben Muster; es werden die architektonischen Zierglieder aus ihrem Zusammenhange gerissen und unmittelbar und unbeschränkt auch dort angewendet, wo sie sich völlig zwecklos erweisen. Ein Blick auf die Monstranzen (Fig. 491) mit ihren Strebebogen, Fialen, Statuen

und Baldachinen, oder auf das Weihrauchgefäß (Fig. 492) mit seiner vollständigen Fenster-architektur, die sogar die Handfläche der Armreliquiarien durchbricht, macht jede weitere Auseinandersetzung überflüssig. Vereinzelt erreicht man durch eine besondere Anpassung der Form an den zu veranschaulichenden Gegenstand, z. B. beim Simeonsreliquiar des Aachener Domschatzes, überraschende Wirkungen (Fig. 493). Sobald man die Frage beiseite läßt, ob kon-



Fig. 495. Xanten, Dom. Gotische Lesepultdecke. (Nach Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz I.)

struktive Glieder der Baukunst auch in der Gerätewelt rein dekorativ verwendet werden dürfen, sobald man sich auf den Handwerksboden stellt und die Gediegenheit der Arbeit prüft, hat man für die Mehrzahl der Werke nur Bewunderung bereit. Dieses gilt sowohl von den Schmiede- und Schlosserarbeiten wie von den Werken der Schreiner und insbesondere der Holzschnitzer. Eine reiche Wirksamkeit öffnet sich den Holzschnitzern, als seit dem 14. Jahrhundert die Altarschreine und Flügelaltäre aufkamen. Über einem niedrigen Aufsatze erhebt sich ein Schrein mit holzgeschnitzten, farbigen Figuren, dessen Flügel außen Malereien, innen in der Regel Reliefs

zeigen, und der oben mit einer architektonischen Krönung abschließt. Wahre Prachtwerke dieser Gattung wurden hauptsächlich im 15. Jahrhundert geschaffen und noch im 16. Jahrhundert häufig aufgestellt. Der Anteil tüchtiger Künstler hebt sie in einzelnen Fällen über den durch-



Fig. 496. Apokalypse-Darstellung von den Teppichen der Kathedrale zu Angers nach Entwürfen des Jan van Brügge (um 1375).

schnittlichen Wert; in ihrer überwiegenden Zahl bleiben sie aber dennoch nur Produkte des Kunsthandwerkes, welches auf die Ausführung einen größeren Wert legt als auf die Erfindung, die Schönheit des Einzelnen stärker betont als die Harmonie des Ganzen. Die mitunter kunstvollen Orgelgehäuse erhalten bildgeschmückte Flügeltüren. Ein schier unerschöpflicher Schatz von Erfindungskraft steht den Meistern der gotischen Gestühle zur Verfügung, deren Wangen wie

bei dem Chorgestühle von Wassenberg (Ende des 13. Jahrhunderts) mit großer Schlichtheit des Aufbaues fein abgewogene Kompositionseinordnung (Fig. 494) zu verbinden wissen. Schöne Lesepultdecken aus dem Prämonstratenserinnenkloster Altenberg an der Lahn und aus Xanten (Fig. 495) bestätigen die Fortdauer geschmackvoller Leinenstickkunst unter den Nonnen und adeligen Damen. Die Bildwirkerei erreichte schon im 14. Jahrhunderte hohe Blüte. Mit Paris wetteiferten die flandrischen Städte. Für die Wandteppiche der Kathedrale in Angers lieferte Jan van Brügge nach einer Bilderhandschrift der Apokalypse die Entwürfe (Fig. 496). Dieses glänzende Hervortreten des Kunsthandwerkes am Schlusse des nordischen Mittelalters läßt an einen Kreislauf in der Entwickelung der nordischen Kunst denken. Wie am Anfange, so beherrscht nicht minder am Ende der Periode das Kunsthandwerk die gesamte künstlerische Tätigkeit. Die hervorragende Stellung des Kunsthandwerkes in der letzten Zeit der Gotik übte aber auch auf die Kunst der folgenden Periode, besonders in Deutschland, einen gewichtigen Einfluß. Dem Kunsthandwerke war es vorbehalten, die neuen (der italienischen Renaissance entlehnten) Formen auf dem heimischen Boden einzubürgern. Es hat diese Aufgabe nach besten Kräften gelöst, es konnte sich aber von der Gewöhnung an gotische Formen nicht vollständig lossagen und hat so dazu beigetragen, daß Anklänge an den gotischen Stil noch lange in der folgenden Kunstperiode nachhallen.

---

3. Die mittelalterliche Kunst in Italien.

(10.—13. Jahrhundert.)

Unter ganz anderen Lebensbedingungen als diesseits der Alpen entwickelte sich die mittelalterliche Kunst in Italien. Die Trümmer der alten Welt lagen hoch und zwangen das neue Geschlecht zu langsamen Schritten. Der Aufbau des mittelalterlichen Kulturreiches hatte hier mit größeren Schwierigkeiten zu kämpfen als im Norden. Die Kirche war in Italien nicht der ausschließliche Schöpfer und Träger der Bildung, blieb vielmehr, namentlich in den früheren Jahrhunderten, im Kreise der Anschauungen und Interessen des Landes und Volkes eingeschlossen. Wie in der Römerzeit, so war auch im Mittelalter das städtische Wesen vorherrschend. Die Städte aber, in welchen sich die Reste alter Gesittung am lebendigsten erhalten hatten, und von welchen der spätere geistige Aufschwung ausgehen sollte, bedurften längerer Sammlung, ehe sie diese Aufgabe erfolgreich übernehmen konnten. Vorher mußte erst die Stammesmischung vollendet werden, mußten die trüben politischen Zustände sich setzen, die nationale Natur sich klären. Italien als großes Kulturvolk fand sich erst im 12. Jahrhundert. Die Zeit bis dahin war eine Periode der Vorbereitung. Daher wird bis zum 12. Jahrhundert die Kunst in Italien, wenn man von fremden Strömungen absieht, nicht so eifrig betrieben wie in Deutschland und Frankreich, wo das nationale Leben rascher den natürlichen Ausdruck gewann.

Am ödesten sieht es in Rom aus. Die altchristlichen Bauten auszubessern, da und dort neue Decken zu ziehen, Apsiden und Eingänge herzustellen, füllte vorwiegend die Bautätigkeit bis zum 12. Jahrhundert aus. Selbst in dem seltenen Falle eines Neubaues (Haus des Pilatus oder Crescentius aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts) begnügte man sich, die äußere Dekoration aus alten Marmorfragmenten bunt zusammenzusetzen. Die unerschöpfliche Fülle an solchen Bruchstücken lockte zuerst zu künstlerischer Arbeit und gab Anlaß, zersägte Steinplatten zu zierlichen Mustern zu ordnen, Fußböden und Wände mit ihnen zu belegen. So kamen die später so berühmt gewordenen römischen „Marmorarii“ in die Höhe. Doch scheint es, als ob auch hier noch äußere Anregungen hinzutreten mußten, um diese Keime zur Blüte zu bringen.

Die Tätigkeit der römischen Marmorarbeiter beginnt erst im 12. Jahrhundert, während die Schöpfung ähnlicher Werke in Unteritalien bereits im elften nachgewiesen werden kann.

Die Plünderung Roms durch Robert Guiscard 1084 bezeichnet den tiefsten Punkt des Verfalles der Stadt. Seitdem erwachen Rom und Mittelitalien langsam wieder zu künstlerischem Leben. Nur in den Küstenlandschaften, die durch politische Beziehungen und durch den Handel mit dem Orient verbunden waren, regte sich schon früher eine mannigfache Kunsttätigkeit. Mit



Fig. 497. San Marco in Venedig.

ihnen wetteiferten die Provinzen, in welchen eine stärkere befruchtende Volksmischung, wie in der Lombardei, stattgefunden hatte, oder ein energischer, dabei von Frömmigkeit erfüllter Herrscherwille, wie in den normannischen Fürstentümern Süditaliens, waltete.

Ein geschlossener nationaler Stil konnte natürlich auf solchem Boden nicht entstehen. Die Landschaften, nach außen offen, erfahren auch äußere Einflüsse. Besonders anregend wirkten die Beziehungen zu Byzanz. Das berühmteste Beispiel byzantinischen Einflusses auf die italienische Architektur liefert die Kirche S. Marco in Venedig (Fig. 497 u. 498). Der ursprüngliche, im 11. Jahrhundert errichtete Ziegelbau wurde im 13. Jahrhundert mit Marmor um-

kleidet und mit Bruchstücken aus den levantinischen Siegeszügen geschmückt. Die oberen Teile der Fassade fallen sogar erst in das 14. Jahrhundert. Die Grundform ist (gleich ursprünglich?) ein griechisches Kreuz, von Seitenschiffen und Vorhallen umschlossen. Auf mächtigen Pfeilern und Rundbogen erheben sich fünf Kuppeln, die Form des Kreuzes wiederholend. Zwischen den Pfeilern stehen Säulen, welche die Galerien der Seitenschiffe tragen. Wie in der Konstruktion, so ist auch in der Dekoration (Marmorbelag, Mosaikmalerei) das Vorbild der byzantinischen Kunst festgehalten.

Noch auf einem anderen Punkte Italiens macht sich die Einwirkung der letzteren bemerkbar. Die süditalischen Provinzen standen unter byzantinischer Herrschaft und unterhielten mit Konstantinopel einen lebhaften Verkehr. In Kalabrien und in der Terra d'Otranto wurde bis

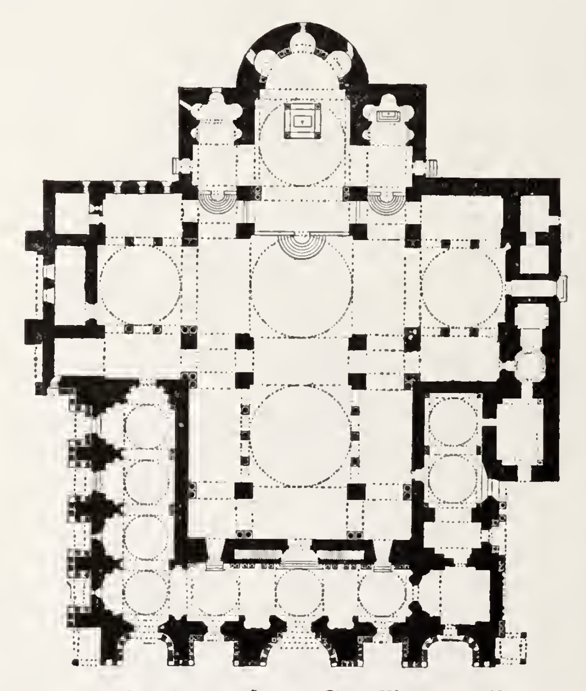


Fig. 498. Grundriß von San Marco in Venedig.

zum 13. Jahrhundert griechisch gesprochen, in den Kirchen der Gottesdienst nach griechischer Regel abgehalten. Zahlreiche Klöster der Basilianer erstanden auf süditalischem Boden; selbst die sogenannten Lauren, die byzantinischen Einsiedeleien, fanden hier (Rossano, Tarent) eine heimische Stätte. Kein Wunder, daß auch die byzantinische Kunst hier teils Verbreitung, teils Nachfolge findet. Es werden nicht nur Kunstwerke aus Byzanz eingeführt, wie z. B. Bronzetüren mit gravierter und dann mit Silberdraht oder Farbmasse belegter Zeichnung (in Amalfi, Salerno, Venedig und anderwärts), sondern auch an Ort und Stelle die Kunst nach byzantinischen Mustern, vielleicht von byzantinischen Arbeitern gepflegt und geübt. In abgelegenen Orten der Terra d'Otranto stößt man auf Reste von Wandgemälden aus dem 10. und 11. Jahrhundert. Sowohl durch den Inhalt als auch durch die Form der Darstellung verraten die Gemälde in Carpignano und Spoleto den byzantinischen Ursprung. Byzantinische Kunstweise und eine bodenständige italienische Auffassung und Behandlung durchdringen einander in den hochinteressanten, umfangreichen Wandgemälden zu S. Angelo in Formis (Fig. 499), wohl einem Werke der Schule von Montecassino, deren Ausläufer bis nach dem fernen Reichenau verfolgt werden können. Trotz der in diesen und anderen Wandgemälden feststellbaren Leistungs-

fähigkeit italienischer Maler bleiben die Bilderhandschriften vom 11. Jahrhundert bis in die zweite Hälfte des dreizehnten auffallend roh und derb, wie außer einigen Exultetrollen in Rom, Pisa und Salerno besonders die Illustrierung von Donizos Lobgedicht auf die Markgräfin Mathilde (1115) in der vatikanischen Bibliothek erkennen läßt.

In der Architektur kam der byzantinische Einfluß nicht so vollständig zum Durchbruche. Nur wenige kleine Kirchen (Cattolica zu Stilo) zeigen den reinen spätbyzantinischen Stil. Sonst gewinnen bloß einzelne byzantinische Elemente, wie Kuppeln, Emporen über den Seitenschiffen, Nebenapsiden, eine weitere Herrschaft. Die kleinen sizilianischen Steinkirchen von S. Croce Camerina, Bagno de Mare und Villa de Mare, welche zwischen dem 6. und 8. Jahrhundert entstanden, benützen die reine Kreuzform mit Zentralkuppel nach altchristlicher Baugepflogenheit (Abb. 500). Der altheimische Basilikentypus ließ sich doch nicht ganz verwischen, tauchte vielmehr, wenn auch mannigfach abgeändert, immer wieder auf und fand sogar in den interessanten Ruinen der Roccella di Squillace den Übergang vom **T**-förmigen Typus zum lateinischen Kreuze.

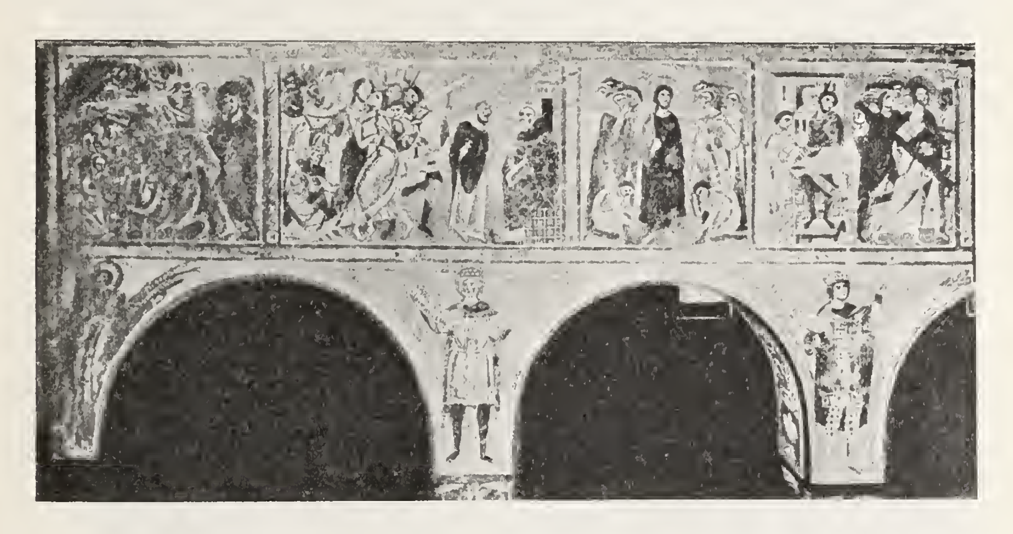


Fig. 499. Wandgemälde zu S. Angelo in Formis. (Nach Kraus.)

Er gewann eine stärkere Geltung, als das Land politisch den Herrn wechselte, die Macht der byzantinischen Kaiser gebrochen wurde. Dem unteritalischen Volke war schon damals, wie in den späteren Weltaltern, keine ruhige Entwickelung beschieden. Unter den Kaisern des makedonischen Hauses war Unteritalien mit Byzanz am engsten verknüpft gewesen, während der Regierung Basilius' II. (976—1025) erschien es dauernd unterworfen. Wenige Jahrzehnte später wurde es eine Beute Robert Guiscards und seiner normannischen Genossen (1071).

Durch die Normannen, die als eifrige Kirchenfreunde und baulustige Leute auftraten, kamen einzelne neue Züge in die Architektur Unteritaliens, z. B. die mit dem Kirchenkörper verbundenen Türme, die festgeschlossenen Fassaden, die Anlage eines Querschiffes und anderes. Eine Fülle von Baugedanken, eine stattliche Reihe von dekorativen Motiven wurden vom Schlusse des 11. bis zum Anfange des 13. Jahrhunderts verkörpert. Es fehlt auch nicht an hervorragenden Denkmälern. Der Dom von Salerno (um 1080) übt in seiner ernst würdigen Einfachheit mit seinen antiken Säulen einen ähnlichen Eindruck wie eine altchristliche Basilika. Die weitläufige Krypta, ein wahrer Säulenwald, unter dem reichgegliederten Dome zu Bari (seit 1034 begonnen) wirkt wie ein Zaubermärchen. Verwandte Empfindungen weckt der 1143

eingeweihte Dom in Trani mit seiner großen und reichen Krypta, neben welcher sich noch das Langhaus der ältesten, dem 6. oder 7. Jahrhunderte entstammenden, von den Normannen zerstörten Kathedrale erhalten hat. Überaus reich ist der Fassadenschmuck der Kathedrale zu Troja (1093—1119), deren Wandbekleidung im Erdgeschosse unmittelbar auf Pisaner Vorbilder hinweist. Plastik und musivische Kunst reichten sich die Hände, die Antike (Zahnschnitt, Eierstab), der Norden (Tiergestalten) und der Orient (die Farbenwahl bei den musivischen Ornamenten) boten wechselweise Anregungen. Und so könnte man noch über viele andere Bauwerke sich ruhmredig äußern. Eine stetige zeitliche Entwickelung wird aber nicht wahrgenommen, ein einheitlicher Bautypus nicht ausgebildet. Am ehesten spricht aus der Vorliebe für musivische Flachdekoration eine Süditalien eigentümliche und hier weitverbreitete Richtung der Phantasie. Nicht allein die Fassaden, die Fußböden und Innenwände der Kirchen werden mit farbigen Marmorstreifen und farbigen aus Steinplatten geschnittenen Mustern verziert; auch die Chorschranken, Osterkerzen-



Fig. 500. S. Croce Camerina, Bagno de Mare: Ruine einer Kreuzkuppelkirche.

träger, Kanzeln (Salerno, Amalfi, Sessa, Ravello) empfangen reichen musivischen Schmuck, zeigen die einzelnen Flächen mit farbigen Mäanderkreisen, Rauten, Rosetten bedeckt. Diese Zierwerke bildeten offenbar den Stolz der Landschaft; an ihnen kehren die sie preisenden Künstlerinschriften am häufigsten wieder. Doch dürften auch dafür byzantinische und maurische, in Süditalien auch sonst nachweisbare Einflüsse maßgebend gewesen sein.

Der Gang der künstlerischen Dinge in Italien wurde durch die Normannenwerke in den südlichen Teilen der Halbinsel nicht bestimmt. Sie haben deshalb nur eine untergeordnete historische Bedeutung. Noch mehr den Charakter einer Episode, allerdings einer reizenden und die Phantasie förmlich bestrickenden, so daß sie sich nur ungern von diesen Schöpfungen abwendet, trägt die normannische Kunst auf Sizilien. Die ehemals römische Provinz unterstand seit dem 6. Jahrhundert einem byzantinischen Statthalter, im 9. Jahrhundert begannen die Araber von der afrikanischen Küste her die Eroberung der Insel, in den beiden folgenden Jahrhunderten wurde sie ein Hauptsitz sarazenischer Macht und Bildung. Den Arabern folgten in der Herrschaft die normannischen Fürsten, die aber zunächst an den überlieferten Zuständen wenig

rüttelten, mit der Ausübung der äußeren polizeilichen Gewalt sich begnügten. Als offizielle Sprachen galten im 12. Jahrhundert die lateinische, griechische, arabische und französische mit gleichem Rechte. Eine ähnliche Gleichberechtigung der verschiedenen Kunstweisen offenbaren die sizilianischen Bauten aus der Normannenzeit, deren Grundrißlösung sich an den römischen Basilikentypus anlehnte und nach dem Baubrauche des germanischen Nordens den Turm direkt in



Fig. 501. Capella Palatina in Palermo.

den Kirchenorganismus einbezog, während Byzanz für Kuppel und Mosaik vorbildlich wurde, und die Spitzbogenbildung an arabische Formenbehandlung anklang. Diese Durchdringung und Berührung zeigen namentlich die Bauwerke Palermos, welchen, was harmonische Pracht der Ausstattung betrifft, kaum ein anderes gleichzeitiges Werk Italiens zur Seite gestellt werden kann. Die Capella Palatina im Schloß in Palermo (1129—1140) bildet eine dreischiffige Basilika. Säulen, teilweise kanneliert, mit korinthischen Kapitellen, durch überhöhte Spitzbogen verbunden, tragen die Oberwand des Mittelschiffes, dessen Decke die bekannten arabischen

Stalaktitenwölbungen überziehen. Eine Kuppel erhebt sich über dem Chore, der mit drei Apsiden abschließt. Die unteren Teile der Wände sind mit Marmor belegt, die oberen mit Mosaiken geschmückt, das ganze Innere strahlt in farbigem, durch die kleinen Fenster gedämpftem Glanze (Fig. 501). Als Schloßkapelle, eingeengt von den übrigen Schloßteilen, entbehrt die Palatina einer glänzenden äußeren Architektur. Diese lernen wir um so besser (von dem vielfach umgebauten Dome ganz abgesehen) an der Abteikirche von Monreale bei Palermo, einer Stiftung König Wilhelms II. (um 1170), schätzen. Einfach ist die Westseite gehalten, welcher



Fig. 502. Innenansicht des Domes zu Monreale.

ein Portikus, von zwei schweren Türmen begrenzt, vortritt. Eine um so reichere Dekoration hat die Chorseite aufzuweisen. Unten Pilaster, oben Säulen auf hohem Sockel sind mit sich durchschneidenden Spitzbogen geschlossen, die breiten Bogen sowie die Füllungen dazwischen mit farbigen Mustern mosaikartig verziert. So spielt also auch hier, wie auf dem unteritalischen Festlande, die Flachdekoration eine große Rolle. Einen guten Beweis liefert dafür die Kirche S. Spirito (um 1170) auf dem Palermitaner Friedhofe. Diese durch die sizilianische Vesper berühmte Kirche zeigt im Innern einen auffallend nordischen Charakter, was sich aus der Herkunft ihres Stifters, eines Engländers, erklärt. Außen aber mußte doch, wenn auch nur in bescheidenem Maße, durch Farbenwechsel der Steinschichten der herrschenden Sitte der Flachdekoration gehuldigt werden.

Im Innern der Kirche von Monreale (Fig. 502) wird der Farbenglanz der Dekoration natürlich noch mehr gesteigert als an der äußeren Architektur. Marmorsäulen tragen die Oberwände, an welchen Mosaikbilder auf goldenem Grunde strahlen, farbiges Ornament bedeckt alle kleineren Flächen und Bauglieder, selbst der offene Dachstuhl prangt in farbigem Schimmer. Der Kirche zur Seite liegt der berühmte Klosterhof (Fig. 503), nach üblicher Sitte ein von Arkaden eingefaßtes Viereck mit vorspringendem Brunnenhause. Aber die gekuppelten Säulen, welche die Spitzbogen tragen, haben musivisch ausgelegte Schäfte, zeigen an den Kapitellen außer reichem Blattschmucke auch figürliche Darstellungen in zierlichem Relief (Fig. 504). Im Klosterhofe von Monreale herrschten nicht mönchischer Ernst und Entsagung, sondern Lebenslust

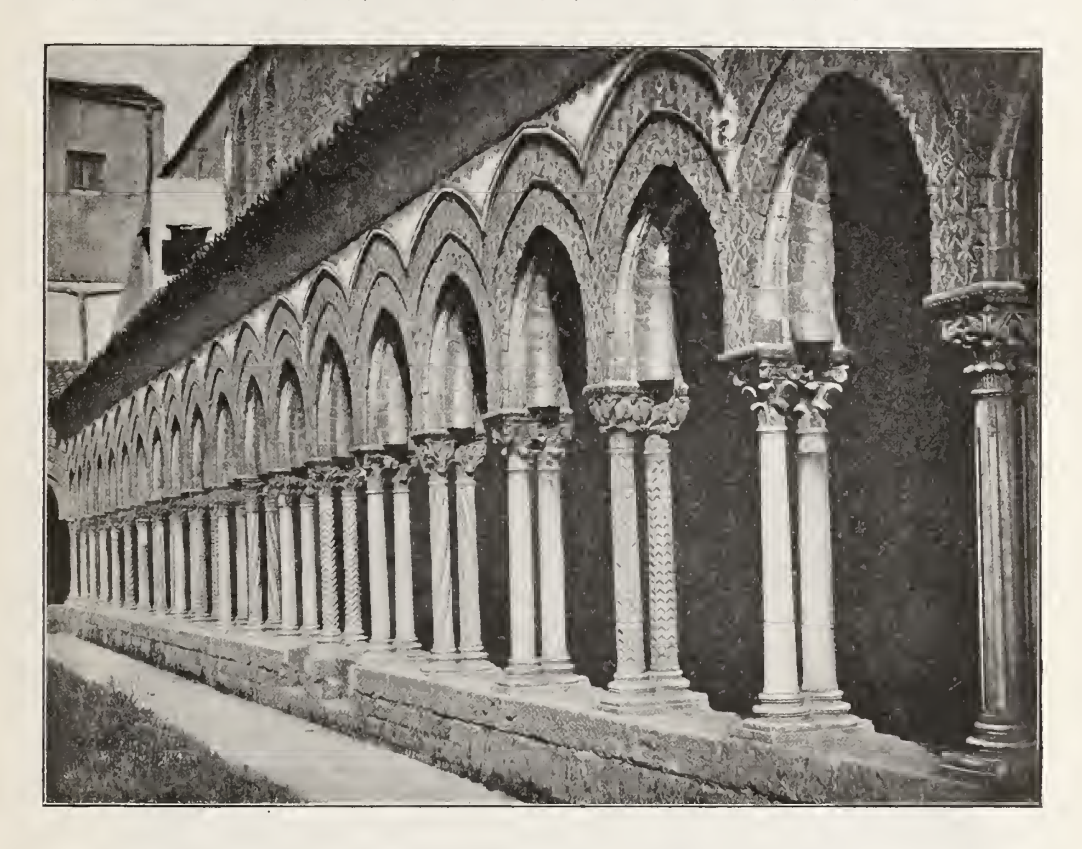


Fig. 503. Kreuzgang in Monreale.
(Nach Kutschmann, Meisterwerke sarazenisch-normannischer Künste in Sizilien und Unteritalien.)

und wahrhaft orientalische Prachtliebe. Aus dem Orient holte überhaupt die normannische Kunst auf Sizilien ihre besten Anregungen, bald aus dem arabischen Kulturkreise, bald aus der byzantinischen Welt. Von byzantinischen Künstlern sind auch die älteren Mosaikgemälde ausgeführt worden, welche die Kuppeln und Wände in der Palatina, in der kleinen ganz nach byzantinischem Typus errichteten (1143) Kirche Martorana (Fig. 505), in Monreale und außerhalb Palermos in Cefalù bedeckten, dessen Dom die schönsten byzantinischen Mosaiken des Abendlandes (1148) birgt. Gerade an ihnen tritt die großartige Wirkung einer planmäßig verteilten Mosaikausstattung byzantinischer Kirchen imponierend zutage (Fig. 506). Bei den jüngeren Mosaikbildern Siziliens kommt schon ein heimisches oder wenigstens ein italienisches Element zur Geltung. Je inniger sich aber die Anordnung sizilianischer Mosaiken byzantinischem Brauche anschließt, um so höher steht im allgemeinen ihre Kunstform.

Die ästhetische Würdigung muß die Normannenkunst in Sizilien sehr hoch stellen. Palermo war ohne Zweifel im 12. Jahrhundert die glänzendste, kunstreichste Stadt Italiens. Anders freilich lautet das historische Urteil. Die dortige Kunstblüte wurzelte im höfischen, nicht im Volksboden. Sie fand daher, als die fürstliche Macht verfiel, keine Nachfolge auf der Insel. Aber auch auf das Schicksal der italienischen Kunst hat die Normannenkunst keinen bestimmenden Einfluß gehabt. Die mittelalterliche Kunst Italiens entwickelte sich unter völlig verschiedenen Voraussetzungen in ganz anderen Landschaften.

In schroffem Gegensatze zu Sizilien, wo sich aus der vornormannischen Periode kaum ein Bauwerk erhalten hat, darf sich Oberitalien einer beinahe ununterbrochenen Baupflege rühmen. Wenn auch nur in einzelnen Resten, kann die lombardische Architektur bis an die Grenze der altchristlichen Zeit zurückverfolgt werden. Die Stetigkeit der Bautätigkeit bewahrte das Land vor plötzlichen Neuerungen, führte zu einer ganz langsamen und allmählichen Ent-



Fig. 504. Kapitell vom Klosterhofe zu Monreale.

wickelung der Bauformen, weshalb bei chronologischen Bestimmungen mit Vorsicht verfahren werden muß, da das altertümliche Aussehen der Bauwerke über ihr Alter leicht täuscht. Die im ersten Jahrtausende beobachtete Vorliebe für Rundbauten hat sich noch im 11. Jahrhundert nicht völlig verloren. Nur durch Einzelheiten, wie z. B. die Kapitellbildung, unterscheiden sich diese Werke von älteren Anlagen. Auch die Sitte selbständiger Taufkirchen, in anderen Ländern früher schwindend, erhält sich hier, wie die Baptisterien zu Arsago (Fig. 507), Cremona, Parma (um 1180) zeigen, noch längere Zeit.

Unter den großen Kirchenbauten der Lombardei nimmt die Basilika des heil. Ambrosius in Mailand (Fig. 508) die erste Stelle in Anspruch. Der hohe Ruhm des Titelheiligen übertrug sich auf die Kirche, welche überdies durch Alter, Größe und reiche Ausstattung hervorragt. Ein von Arkaden umschlossener Vorhof führt in das dreischiffige gewölbte Langhaus mit Emporen über den Seitenschiffen. Die Anlage eines Querschiffes ist nicht vorgesehen; doch krönt eine achtseitige Kuppel das letzte Gewölbefeld, den Raum, in welchem der Ziboriumaltar mit dem kostbaren Antependium, einem Werke des Goldschmiedes Wolvinus aus dem 9. Jahrhundert, prangt, wirksam hervorhebend. Von dem Baue aus dieser Frühzeit hat sich

nur wenig erhalten. Doch ist bei dem Umbaue am Schlusse des 11. Jahrhunderts der alte Grundplan festgehalten worden. Die größte Neuerung bestand in der Einwölbung des Mittelschiffes (Fig. 509). In Italien, wo die Wölbungstechnik während des Mittelalters an ver-



Fig. 505. La Martorana in Palermo.

schiedenen Zentralbauten stets Gelegenheit zu neuer Betätigung fand, konnte das in S. Ambrogio gewählte System sich aus landständigen Ansätzen direkt entwickeln. Auf lombardischem Boden sucht man die ältesten Würfelkapitelle; von hier aus drangen Bogenfries und Zwerggalerie nach dem Norden vor. In der lombardischen Gruppe, welche neben dem basilikalen Aufbau

nach gebundenem Wölbungssystem auch Hallenanlagen (S. Eustorgio, Mailand) und Basiliken mit gleicher Jochzahl in Seiten- und Mittelschiffen bietet, zählen außer S. Ambrogio in Mailand das im Langhaussysteme mit ihm übereinstimmende, aber reifere S. Michele in Pavia, die Dome in Novara, Cremona, Parma, Ferrara, S. Pietro e Paolo in Bologna,

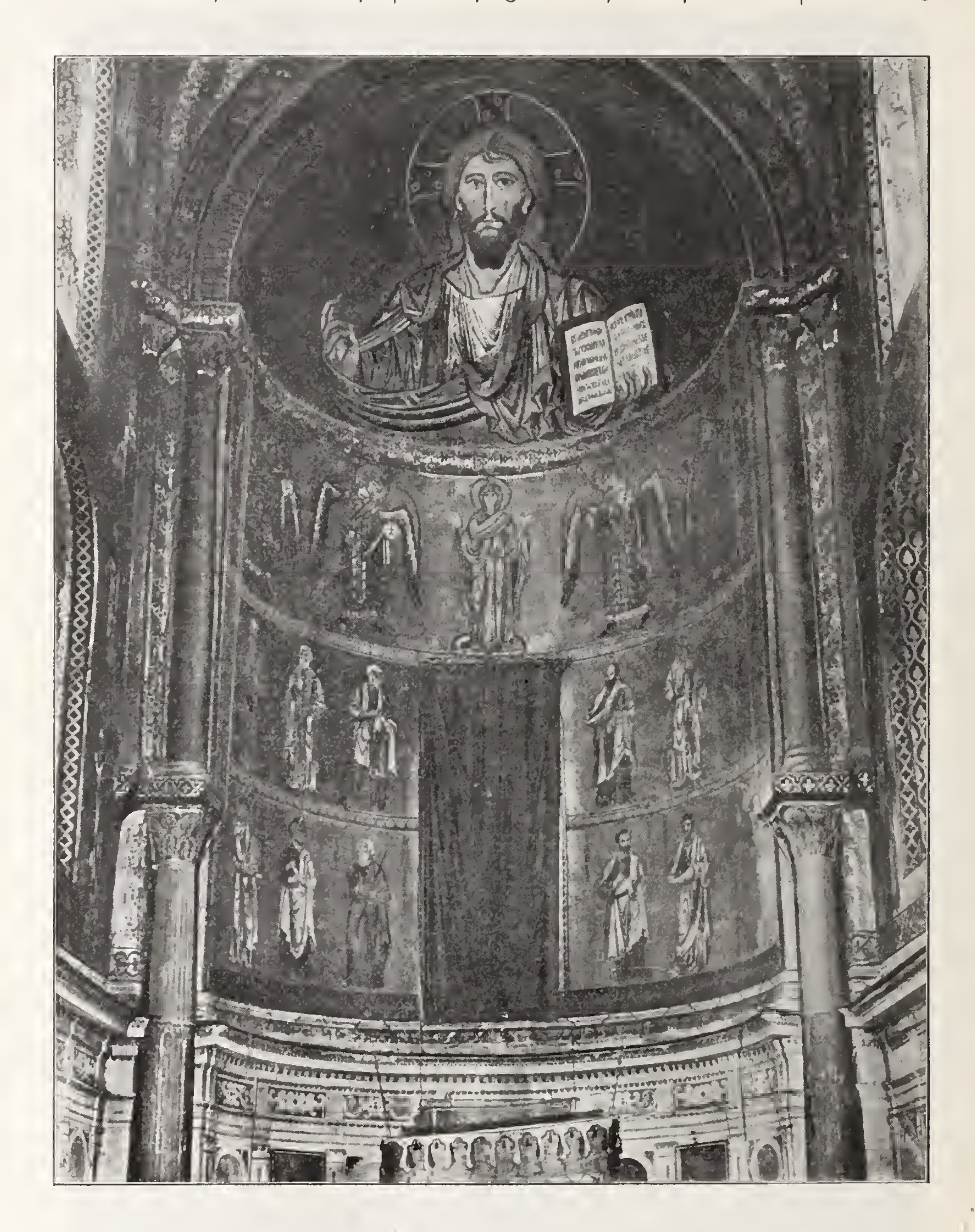


Fig. 506. Cefalù. Apsis des Domes.

alle noch im 11. Jahrhundert begonnen, aber erst im Laufe des folgenden vollendet, zu den bekanntesten Werken. Die Kirche S. Zeno in Verona, neben der Basilika des heil. Ambrosius der hervorragendste Bau Oberitaliens, gleichfalls dem 11. Jahrhundert angehörig, entbehrt der Gewölbe. Obschon der Wechsel von Säulen und Pfeilern und die von diesen quergeschlagenen Bogen auf die Absicht der Einwölbung hinweisen, blieb es bei dem offenen Sparrendache. Auch die Kirchen, welche lombardische Kolonisten im 11. Jahrhundert tief unten in Mittelitalien

stifteten, haben in vielen Einzelheiten, namentlich in der Ornamentik, die heimische Sitte beibehalten; Sta. Maria in Castello zu Corneto, 1121 begonnen, blieb auch dem gebundenen Wölbungssystem ohne Emporen treu. Obzwar die Lombardei schon frühe lebhafte Beziehungen zu Cluny unterhielt, gehören Anwendungen des Cluniazenser-Grundrisses in S. Jacopo zu Como oder die so charakteristischen Cluniazenser-Vorhallen (S. Abbondio in Como, S. Lorenzo in Chiavenna) zu den Seltenheiten. Dagegen verbreiteten sich lombardische Einflüsse

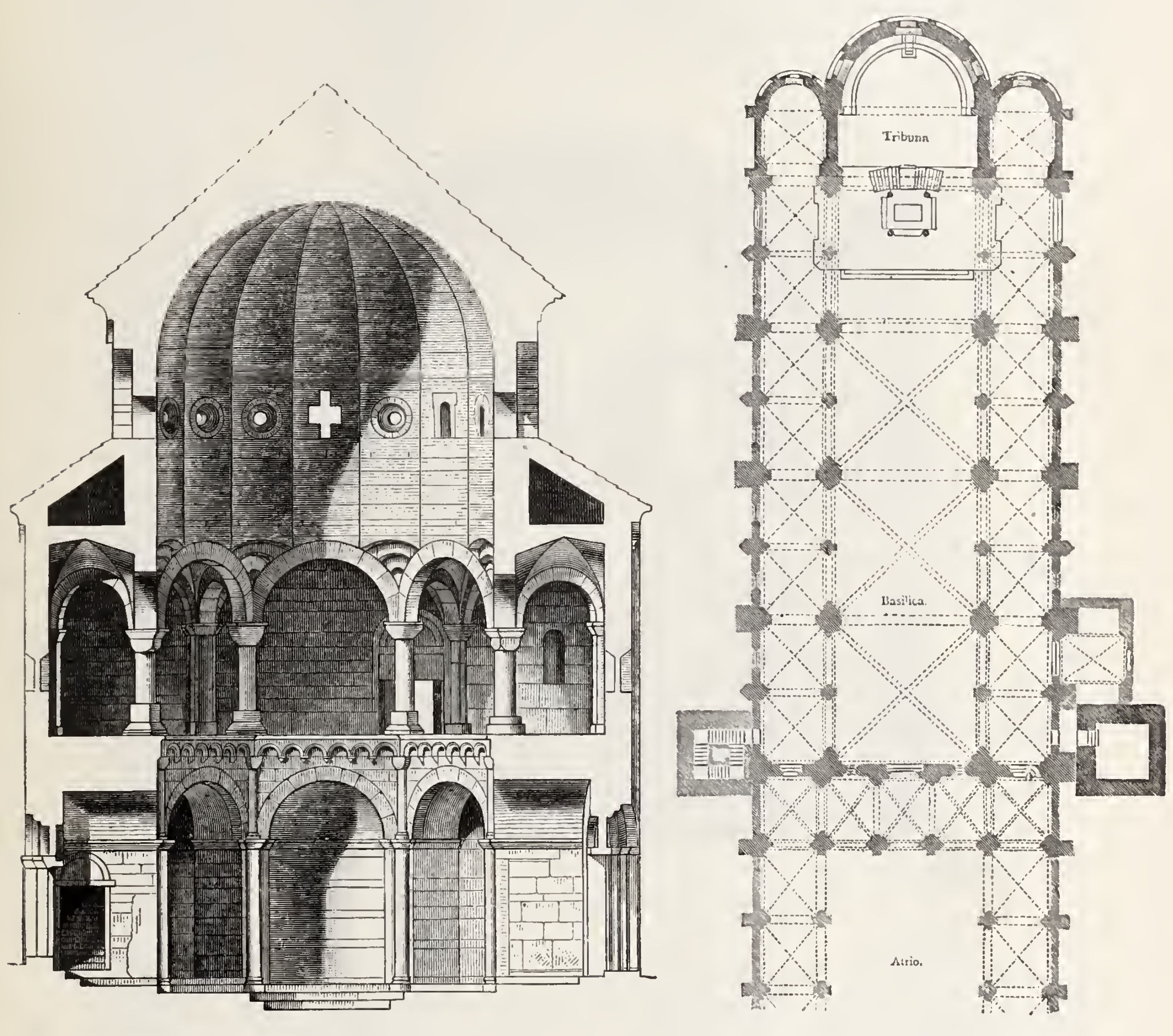


Fig. 507.
Baptisterium von Arsago. Querschnitt. (Nach Dartein.)

Fig. 508.
S. Ambrogio in Mailand. Grundriß.

bald nach dem Norden, so in den Gewölbebasiliken mit Emporen des Großmünsters zu Zürich und des Münsters zu Basel, über Salzburg nach Klosterneuburg, wo man S. Michele zu Pavia geradezu kopierte, oder mit Verzicht auf das gebundene System nach Trient und Innichen in Tirol.

Vom Norden wie vom Süden rückte im Laufe des 11. Jahrhunderts die Kunstströmung den mittelitalienischen Landschaften immer näher. Es war doch eine entscheidende Tat, daß Abt Desiderius von Montecassino (1058—1087) zur Ausschmückung der neuen Kirche

Künstler von Konstantinopel berief. Zwar beruht die Rede des Chronisten, ein halbes Jahrtausend hätten die Künste in Rom geruht, auf Übertreibung. Ebenso falsch ist die Meinung, als ob von Montecassino der allgemeine Aufschwung der italienischen Kunst abzuleiten sei. Nur ein Zweig, die Mosaikmalerei, sowohl die Figurenmalerei wie die mehr ornamentale Kunst, aus Steinplatten oder Scheiben allerhand Muster zusammenzusetzen, wurde aufgefrischt. Aber gerade dadurch wirkte das Muster und die Schule von Montecassino belebend auf Rom. Hier waren die Mosaikmalerei und die Marmorschneiderei längst zu Hause, nur verfallen und halbvergessen. Jetzt traten beide Kunstzweige wieder in den Vordergrund. Namentlich die römischen „Marmorarii" gelangten im 12. und 13. Jahrhundert zu so großem Ansehen, daß sie auf ihren

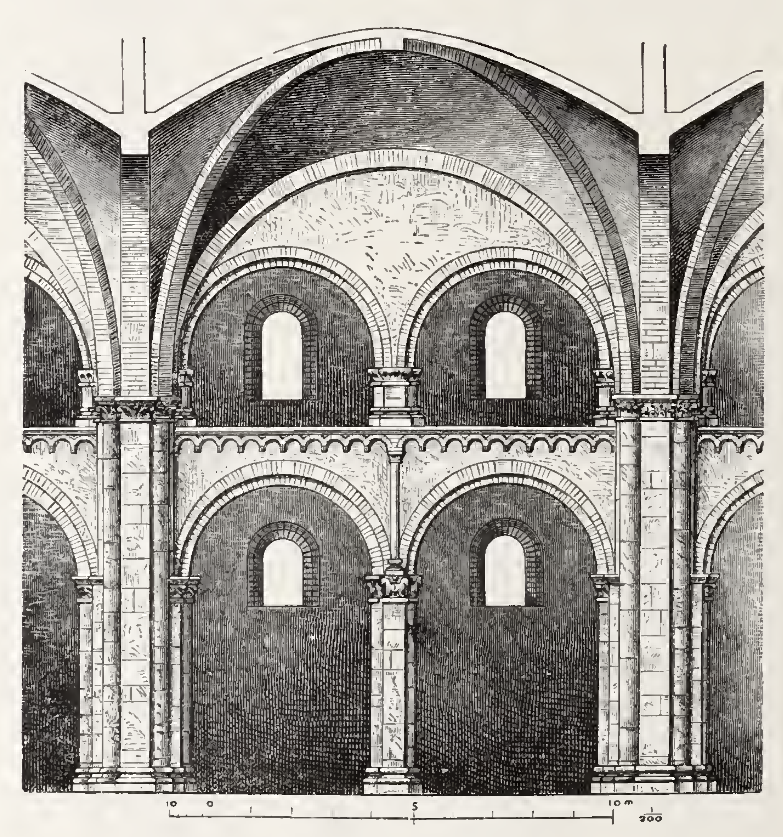


Fig. 509. S. Ambrogio in Mailand. System.

Werken regelmäßig ihre römische Abstammung betonten und selbst in ferne Länder, bis nach England, berufen wurden. Die Kunst der Marmorarii vererbte sich vom Vater auf den Sohn. Von allen Familien errang jene des Cosmas, eines Enkels des Marmorarius Laurentius (um 1110), den größten Ruhm; als Cosmatenarbeit werden daher gemeinhin alle die zahlreichen Zierwerke benannt, welche in Rom und in der Provinz vom Anfang des 12. (1106 ist das älteste bis jetzt bekannte Datum) bis zum 14. Jahrhundert geschaffen wurden. Bischofssitze, Schranken Ambonen, Einfassungen der Altäre, Säulen legten sie mit musivischen Mustern aus. Sie griffen zuweilen auch auf das Gebiet der Skulptur (Träger der Osterkerze in S. Paolo) und der Architektur über. Doch trägt auch die letztere (Klosterhöfe im Lateran, in S. Paolo) vorwiegend einen dekorativen Charakter. Säulen (Fig. 510) und Gebälke der offenen Hallen empfingen reichen Mosaikschmuck. Im Kreise der Marmorarii erwachte zuerst auch wieder die Liebe zur Antike. Die Kapitelle und Gesimse meißelten sie nach antiken Mustern, ähnlich wie

die gleichzeitigen römischen Mosaikmaler sich gern nach altchristlichen Vorbildern richteten, einzelne Gegenstände der Darstellung und manche Ornamentformen aus altchristlichen Mosaiken wiederholten (S. Clemente). Sobald der Blick auf die Antike zurückgerichtet war, tauchte auch alsbald ein besseres Verständnis der Natur auf. Die römischen Mosaikbilder aus dem 13. Jahrhundert (untere Zone in der Apsis von S. Maria in Trastevere, Apsis in S. Maria Maggiore und andere) haben bereits mit dem alten, der musivischen Malerei eigentümlichen Stile gebrochen und einer natürlicheren, lebendigeren Auffassung der Dinge sich genähert.

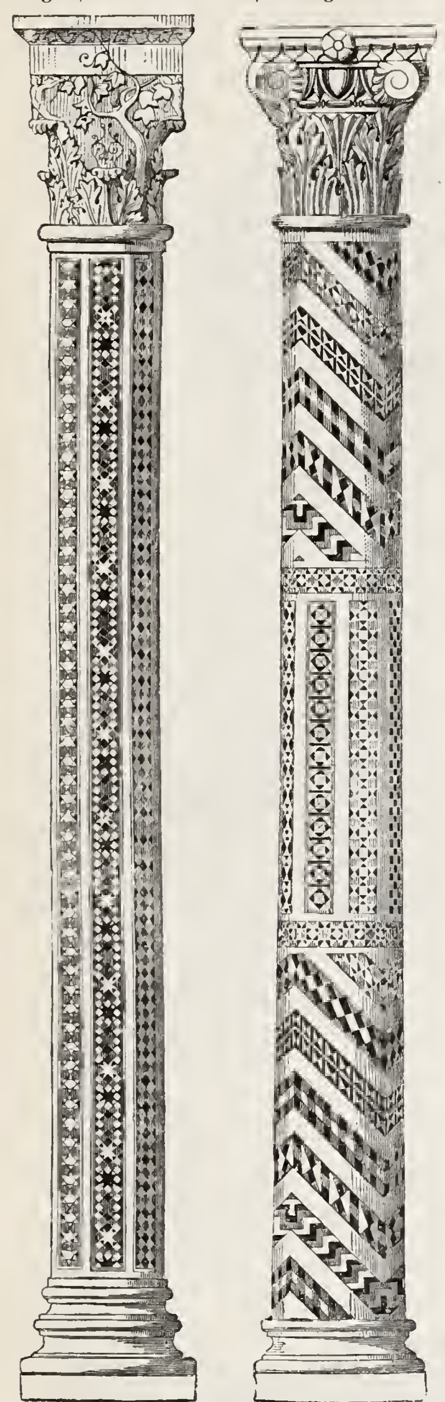


Fig. 510. Cosmaten-Säulen aus dem Kloster S. Paolo bei Rom.

Das Bild der römischen Kunsttätigkeit erscheint nicht so leer, wie früher angenommen wurde. Denn auch die Wandmalerei hatte seit dem 10. Jahrhundert Pflege gefunden. Die Beweise dafür liegen in der Unterkirche von S. Clemente und der Vorhalle von S. Lorenzo, in S. Urbano, in S. Sylvestro am Vorhof der Kirche SS. Quattro Coronati und anderen vor.

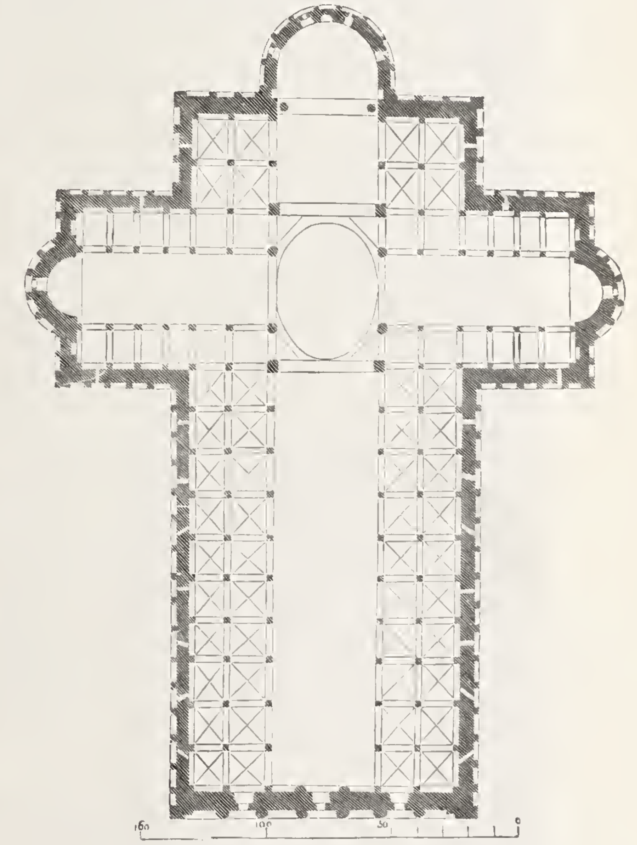


Fig. 511. Dom zu Pisa. Grundriß.

Die Hauptstraße der italienischen Kunstentwickelung führt aber doch nicht über römisches Gebiet. Dazu waren hier die Zustände zu wenig geordnet, die Volkskraft zu wenig gehoben. Der historische Schutt lag zu hoch, um eine freie Bewegung zu gestatten. Von allen Landschaften

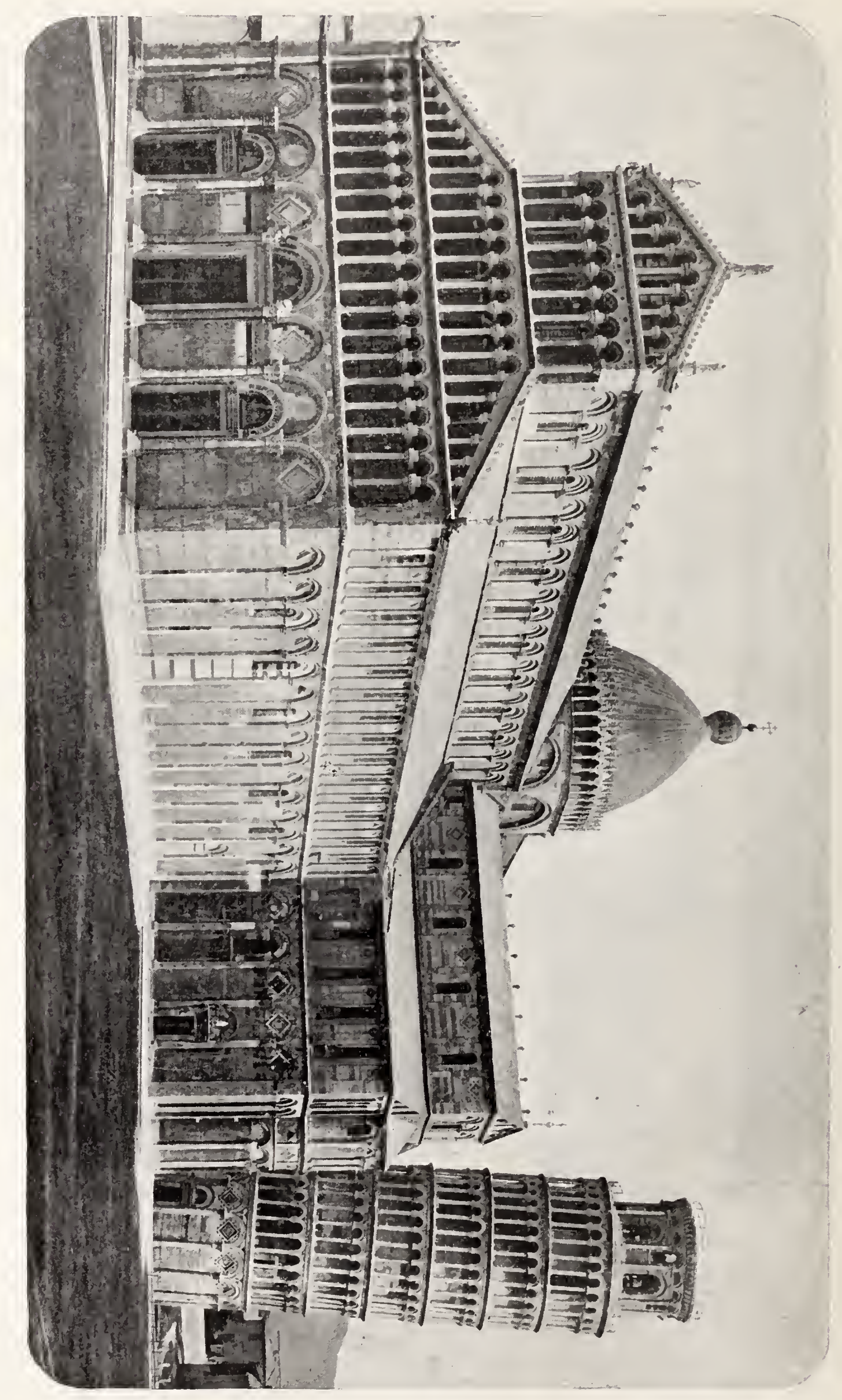


Fig. 512. Dom und Glockenturm zu Pisa.

Italiens bot Toskana allein die rechten Bedingungen zu einem stetigen Kunstleben, zu einem mächtigen Aufschwung der Phantasie. Die große Vergangenheit Italiens drückte die Geister nicht herab, erschien nur als ein fernes Ideal, welches in die Gegenwart hereinleuchtete. Das wirkliche Leben nahm alle Kräfte voll in Anspruch, im städtischen Gemeinwesen fand der Einzelne den Mittelpunkt seines Pflichtenkreises. Der Erwerbsinn war stark ausgebildet, ertötete aber doch nicht das Interesse für das allgemeine Beste, hinderte nur das Ausschweifen in das Phantastische. Hier gewann die Kunst einen festen Boden und lag die Bürgschaft für einen stetigen Fortschritt,



Fig. 513. Die Kathedrale zu Pistoja.

namentlich in der Richtung auf Klarheit und lebendige Wahrheit. Es währte eine geraume Zeit, ehe aus dem Kreise wetteifernder Städte Florenz, schon durch die Lage vor allen anderen ausgezeichnet, als die wahre Hauptstadt hervortrat. Im 11. Jahrhundert stand die größere Macht und Blüte bei Pisa, wo sich seit 1063 der Dom, ein Werk des Rainaldus und Busketus, erhob (Fig. 511 und 512). Die Vollendung des Baues zog sich bis in das 12. Jahrhundert hin. Als ein Siegesdenkmal errichtet, sollte er durch Größe und Kostbarkeit des Materials den Ruhm der Erbauer verkündigen. Er ist fünfschiffig angelegt, von einem dreischiffigen Querhause durchschnitten, über der Kreuzung mit einer Kuppel gekrönt, außen mit abwechselnden Lagen von weißem und schwarzem Marmor, mit Arkaden und Säulengalerien geschmückt. Die an der Ostküste und im Süden Italiens mehrfach begegnende Verquickung basilikaler und zentraler Bauformen (Gaeta, Capri, S. Cyriaco in Ancona) reifte hier zur „zentralisierenden“ Basilika aus. Die Dekoration des Äußeren durch Säulengalerien wurde

auch an dem schiefen Turme, der sich, wie gewöhnlich der „Campanile", neben dem Dome erhebt, mit Glück angewendet. Er stammt aus dem 12. Jahrhundert (1174) und sollte ursprünglich senkrecht errichtet werden. Da sich die Fundamente auf der Nordseite senkten, wurden

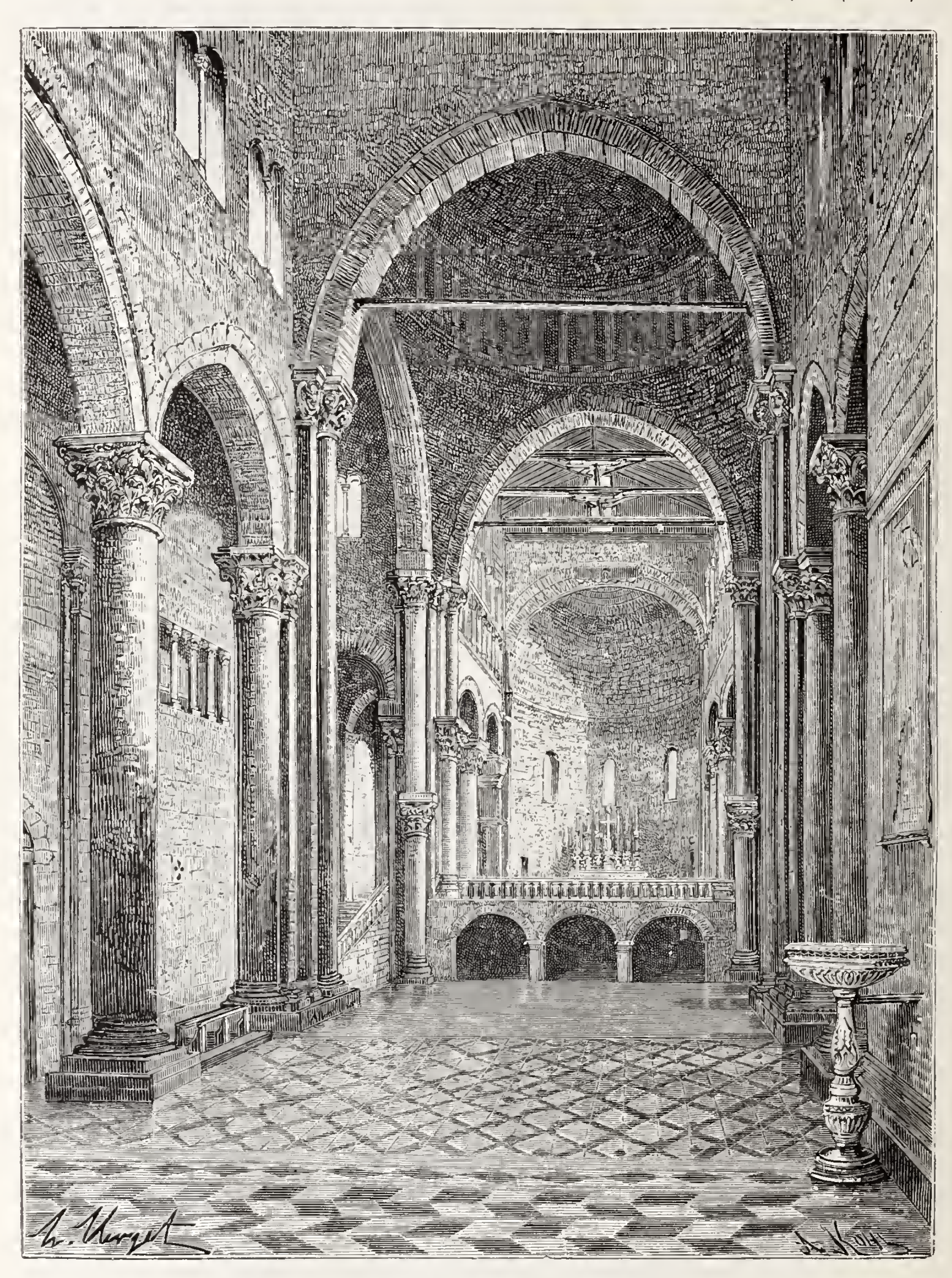


Fig. 514. Pfarrkirche (La Pieve) in Arezzo.

die oberen Stockwerke der Südseite etwas höher aufgemauert und so der Bau gefahrlos weitergeführt. Der herrlichen Wirkung des Domes und des schiefen Turmes gesellt sich der 1153 von Diotisalvi begonnene Zentralbau des kuppelgewölbten Baptisteriums bei.

Zahlreiche Kirchen der Nachbarschaft (Lucca, Pistoja, Fig. 513) folgten dem in Pisa üblichen Dekorationssysteme, dessen Vorbildlichkeit sich bis auf den dalmatinischen Boden (Dom in

Zara) hinüber erstreckte. Gemeinsam ist ihnen und vielen toskanischen Bauten des 12. und 13. Jahrhunderts überhaupt die Vorliebe für die kleinen Säulenarkaden an den Fassaden und für den farbigen Schichtenwechsel oder die Inkrustation mit verschiedenfarbigen Marmorplatten. Auch darin stimmen die romanischen Kirchen Toskanas überein, daß sie nicht wie die lombardischen die Fassade als eine geschlossene Giebelwand bilden, sondern dem mittleren erhöhten Giebel zwei niedrigere Halbgiebel (mit Pultdächern) anreihen (Fig. 515), wodurch die innere dreischiffige Gliederung klarer ausgedrückt wird. Daneben aber trägt fast jedes Bauwerk besondere Züge, welche es von den verwandten Kirchen unterscheiden. Nicht immer wirkt diese Individualität



Fig. 515. Fassade von S. Miniato bei Florenz.

erfreulich. An der Pfarrkirche (Pieve vecchia) in Arezzo z. B., vielleicht dem jüngsten Gliede der ganzen Gruppe (13. Jahrhundert), erscheint das Innere (Fig. 514) schwerfällig, das Äußere förmlich überladen. Zuweilen jedoch erwächst aus dem freieren Gebaren mit dekorativen Formen eine köstliche Frucht. Das ist z. B. der Fall bei dem Baptisterium in Florenz, welches auch als Kuppelbau Beachtung verdient und in der antikisierenden Gliederung des inneren Raumes an das römische Pantheon erinnert, und dann bei der Perle romanischer Architektur in Italien, der Kirche San Miniato al Monte (Fig. 515), welche die berühmte Anhöhe bei Florenz krönt. In der Form einer Basilika errichtet, durch die großen Bogen, welche sich zweimal quer spannen und den offenen Dachstuhl tragen, an S. Zeno in Verona, aber auch an S. Prassede in Rom mahnend, bekundet die mit farbigem Marmor belegte Fassade einen so fein ausgebildeten

Sinn für Maßverhältnisse, daß man sich bereits in die unmittelbare Nähe der Renaissance versetzt glaubt. Und doch stammt der zierliche Bau aus dem 12. Jahrhundert.

Die toskanische Skulptur dieser Periode — und das gleiche gilt von der lombardischen Bildhauerei — steht hinter der gleichzeitigen Architektur zurück. Pisa besaß im 12. Jahrhundert (1186) einen hervorragenden Erzgießer: Bonannus, dessen Tätigkeit sich bis nach Sizilien erstreckte (Bronzetüre in Monreale). Der Schwerpunkt lag aber in der Steinskulptur, welche sich, von der Richtung in der Architektur wenig unterstützt, nur langsam zu klarerem Verständnis der Körperformen erhob. Selbst die Zahl der Werke ist im Vergleich mit Deutschland und Frankreich eine geringe. Die Reliefs an den Fassaden lombardischer Dome (Modena, Ferrara, S. Zeno in Verona), die Portalskulpturen in Pistoja, die Kanzelreliefs von Groppoli bei Pistoja, vorwiegend dem 12. Jahrhundert angehörig, zeigen die Meister, obschon diese sich meistens ruhmredig nennen, mit einer ganz dürftigen technischen und künstlerischen Bildung begabt. Die von Ponte allo Spino in den Sieneser Dom gekommenen Reliefs (Fig. 516) suchten bereits im 12. Jahrhunderte die Formensprache der Antike neu zu beleben. Es mußte



Fig. 516. Verkündigung, Geburt Christi und Anbetung der Könige.
Relief aus Ponte allo Spino im Dome zu Siena.

jedoch der toskanischen Phantasie erst noch eine reichere Nahrung zufließen, ehe sich die Skulptur auf eine höhere Stufe erhob.

Im Laufe des 13. Jahrhunderts überflutete den italienischen Boden eine neue Kunstströmung. Die gotische Architektur drang über die Alpen vor. Wenn die Formen, in welche sich der gotische Stil im Norden kleidet, die allein wahren und richtigen sind, dann hat man freilich Mühe, diesen Stil auch in Italien zu entdecken. Es fehlen die wichtigsten Elemente der Gotik, wie die Mannigfaltigkeit der Maßwerkbildungen, das kunstreiche Strebesystem, die enge Verknüpfung der Türme mit dem Kirchenkörper, der strenge Zusammenhang zwischen Gewölberippen und Diensten. Dagegen machen sich in der nach Weit- und Schönräumigkeit strebenden italienischen Architektur des 13. und 14. Jahrhunderts Züge geltend, welche mit dem überlieferten Wesen der Gotik wenig gemein haben, so die Maßverhältnisse zwischen Höhe und Breite der Schiffe, die Vorliebe für Flächendekoration und einfachere polygone Pfeilerbildung, die das Achteck als Grundform und zwei Knospenreihen als Kämpferschmuck bevorzugt. Dennoch muß ein großer Aufschwung der italienischen Architektur im Zeitalter der Gotik zugestanden und der Einfluß der letzteren auf die Phantasie der italienischen Baukünstler anerkannt werden. An die wunderbare Kraft des Spitzbogens glaubten noch in der Renaissancezeit gar viele Leute;

die reiche dekorative Ausstattung mit kunstvoller Steinmetzarbeit entsprach in hohem Maße dem Sinne der Zeitgenossen. Es traf sich glücklich, daß, als die Kunde von dem neuen Stile sich in Italien ausbreitete, die Städte in mächtigem Aufblühen begriffen waren und ihren Stolz auf großartige Bauunternehmungen setzten. Die alten städtischen Kirchen erschienen alle zu klein



Fig. 517. Chorseite von San Francesco in Bologna.

und mußten erneuert werden. Kommunalpaläste, Hallen stiegen rasch in die Höhe; auch in einzelnen emporgekommenen städtischen Geschlechtern regte sich die Baulust. Dazu kam, daß im 13. Jahrhundert die volkstümlichen Mönchsorden der Heiligen Franziskus und Dominikus in allen Städten Niederlassungen gründeten, und, von der begeisterten Zustimmung der Bürger gehoben, große Kirchen errichteten. Im Dienste dieser Orden bürgerte sich die gotische Architektur in Italien ein. Die erste Bekanntschaft mit ihr hatte allerdings schon der — in Italien

übrigens wenig beliebte — Zisterzienserorden vermittelt. Wenn auch Chiaravalle bei Mailand (1221 geweiht) noch am lombardischen System festhielt, näherte sich das 1172 gestiftete Chiaravalle bei Ancona, dessen Backsteinmaterial und Einzelformen lombardischem Baubrauche entsprechen, sowie die in den Abruzzen gelegene Kirche Sta. Maria d'Arbona in der Konstruktion und in der Spitzbogenverwendung bereits burgundisch-zisterziensischer Frühgotik. Sie kam zur vollen Geltung bei zwei Zisterzienserbauten im südlichen Kirchenstaate, Fossanova und Casamari, 1208 und 1217 geweiht. Der Typus des ersteren wurde in S. Martino al Cimino bei

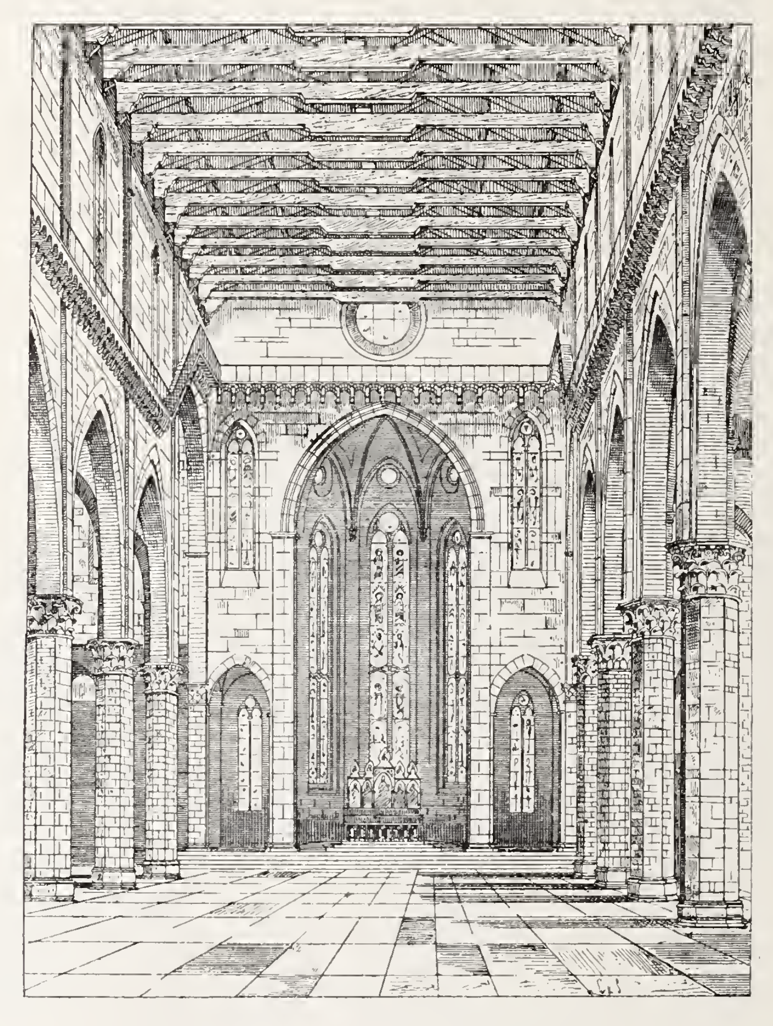


Fig. 518. S. Croce in Florenz.

Viterbo direkt wiederholt und beeinflußte noch später Ferentino und Anagni. Fossanova und Casamari, mit Pontigny sich innig berührend, waren die ersten ausgesprochen gotischen Kirchen Italiens. Auch die stattliche Anlage von S. Andrea in Vercelli, mit welcher die Pariser Kanoniker von St. Viktor mehr die Anschauungen der Isle de France einführten, gewann keinen weiteren bestimmenden Einfluß. Ebensowenig entwickelte sich eine selbständige Richtung an den Bauten Neapels, wo im 13. Jahrhunderte die provenzalische Gotik einsetzte und seit den Tagen Karls von Anjou unbestrittene Geltung hatte. Zu vollem Siege verhalfen der Gotik aber erst die Bettel- oder Predigermönche, deren Anlagen sich zunächst einfachen Zisterziensertypen anschlossen. Die Mutterkirche des Franziskanerordens in Assisi, bald nach 1228 unter

der Leitung eines Italieners, Filippo di Campello, begonnen und 1253 vollendet, steht mit an der Spitze der gotischen Bauten Italiens. Vom Fuße der Alpen wanderte der gotische Stil im Gefolge des Franziskaner- und Dominikanerordens bis nach Sizilien herunter. Die berühmtesten Ordenskirchen: S. Maria ai Frari und S. Giovanni e Paolo in Venedig, S. Francesco in Bologna, wo das gebundene System sich mit dem Chorschema von Clairvaux und Pontigny verband (Fig. 517), S. Croce (Franziskaner, Fig. 518) und S. Maria Novella (Dominikaner) in Florenz, S. Maria sopra Minerva in Rom sind ebensoviele Beispiele italienischer Gotik.

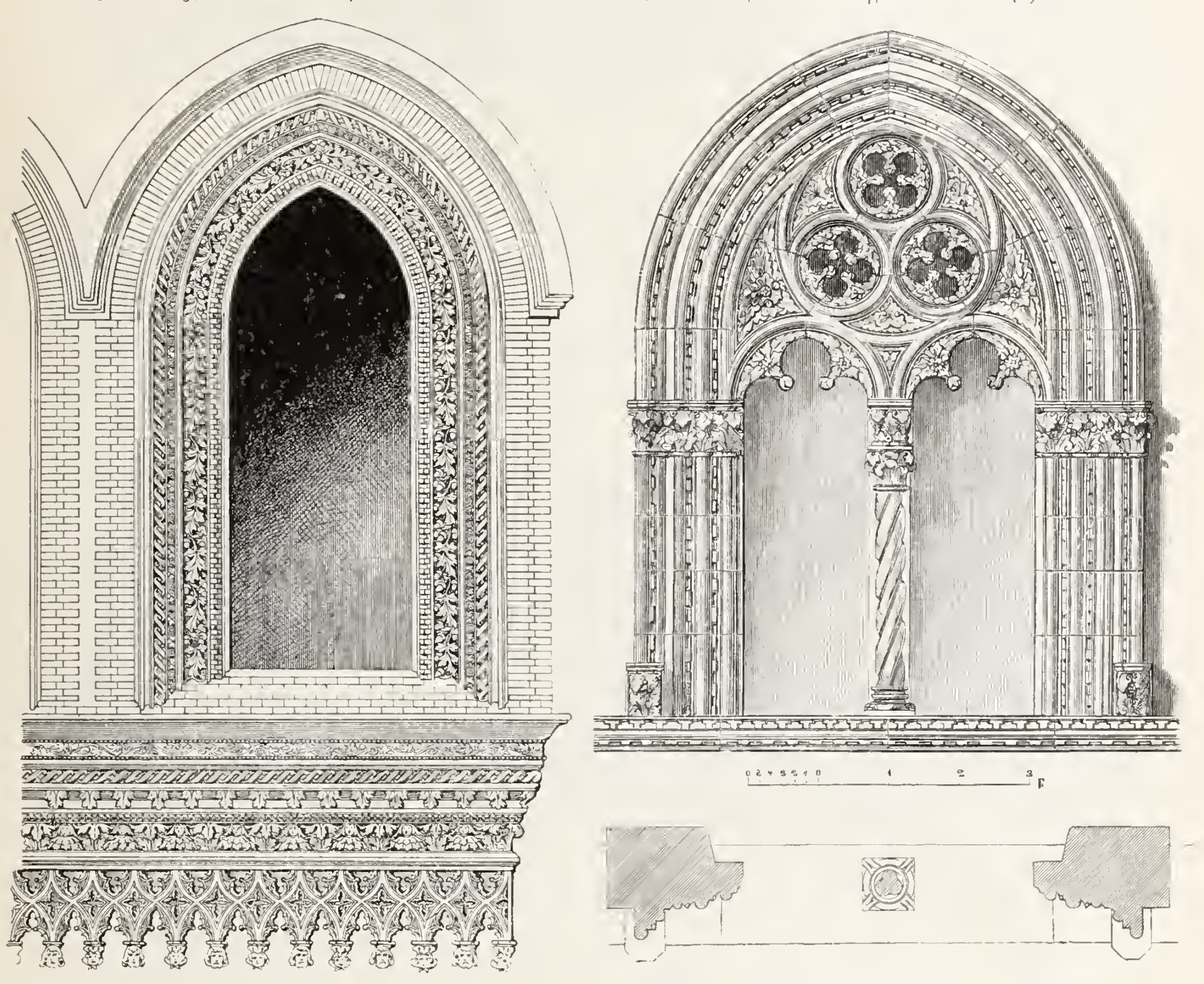


Fig. 519.
Italienisch-gotische Fensterbildung in Backstein.

Fig. 520.
Italienisch-gotische Fensterbildung in Haustein.

Während in dem das Backsteinmaterial bevorzugenden Oberitalien sich lange romanische Nachklänge behaupteten, wurde im toskanischen Gebiete der Wechsel des farbigen Marmors beliebt; die römische Schule verwendete hauptsächlich Haustein. Die Verschiedenheit des Materiales beeinflußte namentlich den Aufbau und die Dekoration der Fenster (Fig. 519 u. 520).

Der Umstand, daß zunächst Klosterkirchen errichtet wurden, übte gewiß Einfluß auf die Entwickelung des Stiles. Die Predigt war durch die beiden neuen Orden mehr als früher in den Vordergrund des Kultus gestellt worden. Die Rücksicht auf die Predigt bestimmte die Anlage. Es galt zunächst weite Räume zu schaffen. Daher stammt die Vorliebe für einschiffige Anlagen. Aber selbst in den Fällen, in welchen man an der überlieferten Form des Lang-

hauses festhielt, wurden Mittelschiff und Seitenschiffe nicht so scharf wie früher gesondert. Jenes wurde nicht mehr so ausschließlich in Maßen und Schmuck ausgezeichnet; sogar die Wölbung wurde ihm zuweilen entzogen, die Holzdecke und offener Dachstuhl besonders in Pisa, Siena und Florenz wieder zu Ehren gebracht (Fig. 518). Eine reiche Entfaltung des Chores schien überflüssig. Dagegen empfahl sich, um der dauernden Gunst der Familien sicher zu sein, die Anlage zahlreicher Kapellen als Privatstiftungen. Sie wurden meistens nach dem Muster der Zisterzienserkirchen an der Ostseite des breiten Kreuzschiffes errichtet. Stattliche Turmbauten kannten selbst die nordischen Klosterkirchen in der gotischen Periode nicht. Sie fielen auch in Italien aus, und da das Auge an den Klosterkirchen zuerst die gotischen Formen schaute, so

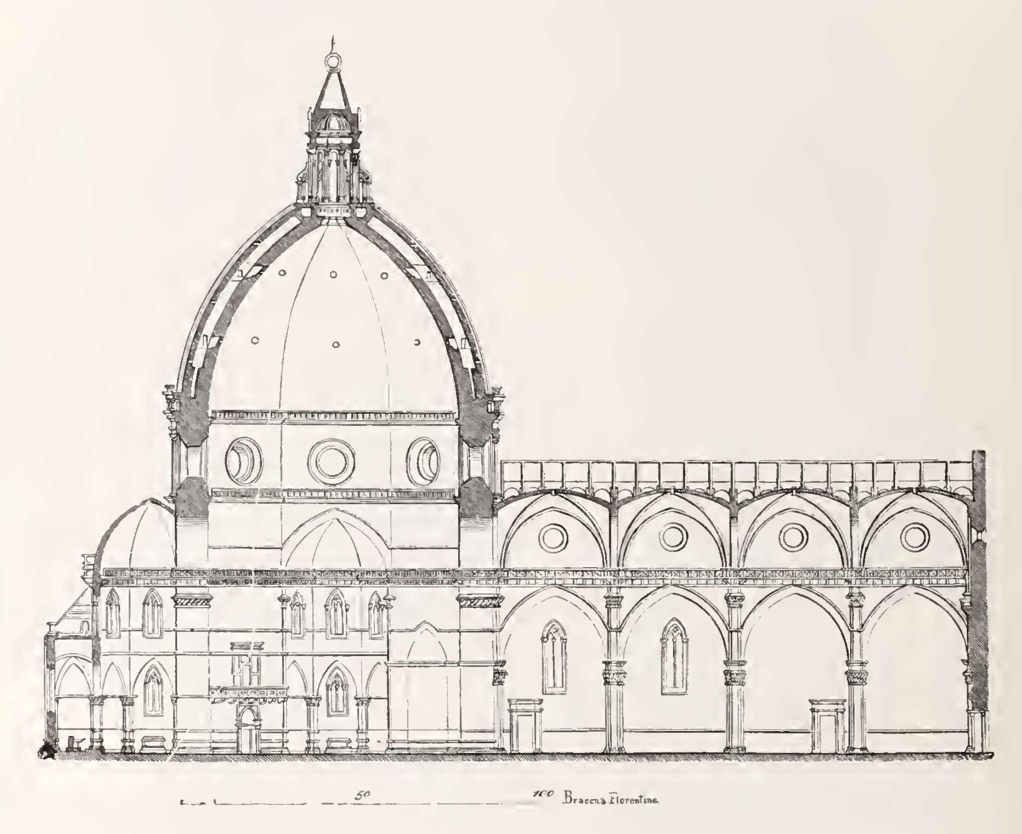


Fig. 521 Dom zu Florenz. Längenschnitt.

vermißte es auch bei den späteren Kathedralbauten die im Norden mit der Fassade untrennbar verbundenen Türme nicht, zumal da die Tradition es an die Trennung der Glockentürme von den Kirchen gewöhnt hatte.

Viele der gotischen Klosterkirchen wurden von kundigen Laienbrüdern aufgeführt, aber auch berühmte weltliche Baumeister, z. B. Arnolfo di Cambio, haben sich an ihnen tätig erwiesen. Denn die städtisch-bürgerlichen Kreise wurden gleichfalls von Begeisterung für die neue Bauweise ergriffen, deren Kühnheit und reicher Schmuck so sehr ihren Neigungen und Stimmungen entsprach. Ob sie wohl vernommen hatten, daß im Norden sich die Bürger in gotischen Domen und Rathäusern Denkmäler ihrer Macht und Kraft gesetzt hatten? Jedenfalls wandten auch sie sich der Gotik zu, als sie sich ihrer Bedeutung bewußt wurden und daran gingen, durch stolze Kirchenbauten, deren Kosten die Bürger aufbrachten, die ganze Welt herauszufordern.

Unter den Kathedralbauten nehmen die Dome von Florenz, Siena und Orvieto als die reinsten Denkmäler italienischer Gotik den ersten Rang ein. Der Dom von Florenz, der Maria del Fiore geweiht und an der Stelle der alten kleinen Kirche S. Reparata errichtet (Fig. 521), wurde am Ende des 13. Jahrhunderts (1296) begonnen. Arnolfo di Cambio (1232—1301) wird als der erste Werkmeister bezeichnet; doch sind von seinem Wirken nur geringe Reste in dem gegenwärtigen Baue nachweisbar, da im Laufe des 14. Jahrhunderts gründliche Änderungen an der Anlage beliebt wurden. Bereits Giotto, der große (famosus) Maler, welcher 1334 die Leitung der Bauhütte übernahm, schob zwischen die Strebepfeiler zur Verstärkung des Widerlagers Zwischenpfeiler ein. Noch durchgreifendere Änderungen des Planes erfolgten, als 1357 eine Baukommission zusammentrat, um über den Fortbau zu beraten.

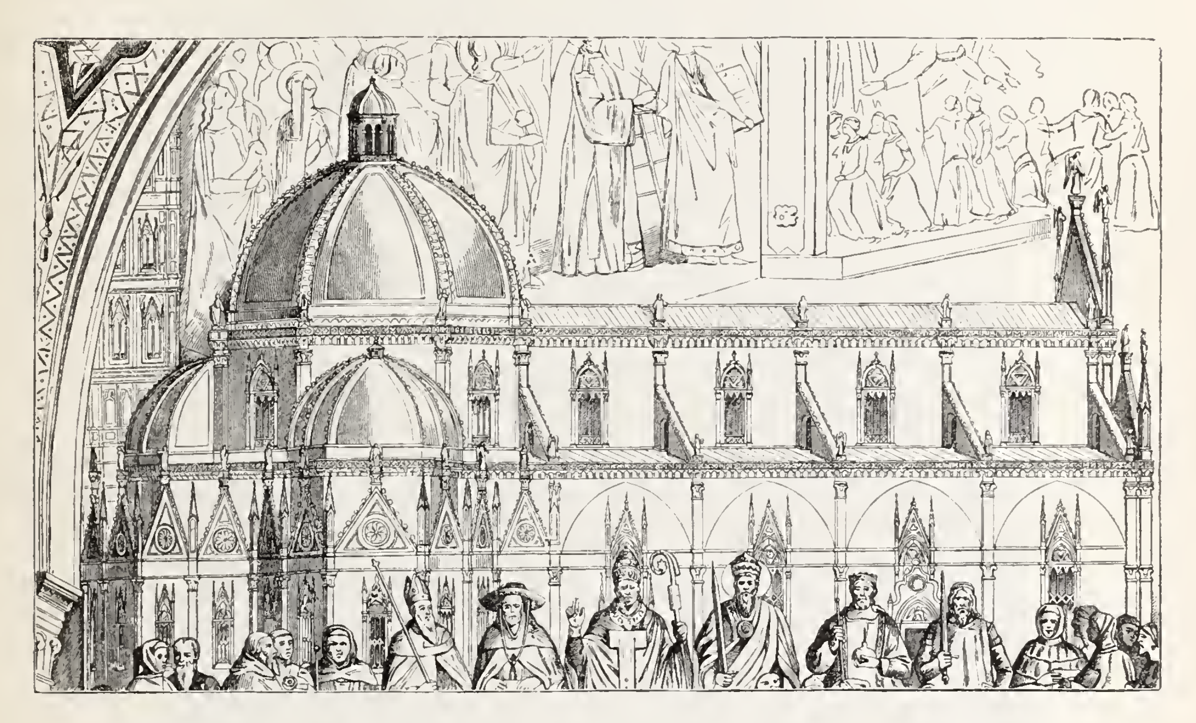


Fig. 522. Abbildung des Domes zu Florenz auf einem Wandgemälde der spanischen Kapelle in S. Maria Novella in Florenz.

Neben Francesco Talenti saßen in derselben Giovanni di Lapo Ghini, Benci di Cione und Neri di Fioravante. Ihren Ratschlägen dankt der Dom die gegenwärtige Gestalt; nach ihren Gutachten wurden die Gewölbejoche erweitert, der achtseitige Chor angelegt, die Kuppel begonnen, der Kirche die gewaltige Größe und Weite verliehen, wodurch sie in der älteren italienischen Kunst einzig dasteht. Welche Form der Florentiner Dom in der Phantasie der Zeitgenossen nach dem Zusammentritt der Kommission angenommen hatte, darüber belehrt uns am besten ein Fresko aus der Zeit von 1368—1370 (Fig. 522). Das dreischiffige Langhaus besteht aus vier Gewölbejochen mit überaus weiten Pfeilerabständen. Die Höhe des Mittelschiffes ist fast die gleiche wie bei dem Kölner Dom, nahe an 43 m; sie wirkt aber doch nicht in gleichem Maße wie dort, was sich aus der ungewöhnlichen Breite des Mittelschiffes (nahe an 17 m), der Durchschneidung der Oberwand durch eine hölzerne Galerie, sowie aus der Anordnung von Rundfenstern erklärt. An das Langhaus stößt ein achtseitiger Kuppelraum, der von drei aus dem Achteck konstruierten Apsiden oder Konchen umgeben wird. Der Kuppelbau, nur langsam

fortschreitend, wurde erst im 15. Jahrhundert unter dem Einfluß neuer Kunstanschauungen durch Filippo Brunellesco kräftig in Angriff genommen und 1434 vollendet. Die Außenmauern des Domes schmückt Täfelwerk, aus weißem und schwarzem Marmor zusammengesetzt und zwischen horizontalen Streifen in vier Reihen übereinander wiederholt. Nur die Portale (die Fassade, oft begonnen und immer wieder abgebrochen, wurde 1887 neu errichtet) und die Fenster haben eine reichere Gliederung und eine leise an gotische Formen erinnernde spielende Dekoration empfangen. Der Glockenturm neben dem Dome (vgl. Bd. III, Fig. 34), von Giotto begonnen, steigt auf quadratischem Grundplane in fünf Stockwerken in die Höhe. Die äußere Gliederung erscheint jener am Dome verwandt, als Abschluß war ursprünglich gewiß eine Spitze gemeint.



Fig. 523. Dom zu Siena.

Die Domportale und der Glockenturm bildeten eine wichtige Schule für die Florentiner Bildhauer des 14. und 15. Jahrhunderts und danken dem plastischen Schmucke zu nicht geringem Teile ihre Bedeutung.

Die alte Rivalin von Florenz, Siena, wollte auch im Dombau mit der toskanischen Hauptstadt wetteifern. Die Baugeschichte des Domes von Siena (Fig. 523) belehrt uns nicht allein über den Ehrgeiz der Sieneser Bürgerschaft, sondern auch über die mannigfachen Schwankungen, welche im Laufe der Bauzeit (seit 1229) in bezug auf Plan und Größe des Werkes stattfanden. Die Pfeiler des dreischiffigen, ursprünglich als Querschiff gedachten Langhauses, das noch vor 1260 eingewölbt war, sind mit Halbsäulen besetzt und durch Rundbogen verbunden. Sie zeigen ebenso wie die Spitzbogenfenster den gotischen Charakter stärker ausgeprägt als die gleichnamigen Glieder im Florentiner Dome. Die Bekleidung der Wände und Pfeiler

mit wechselnden schwarzen und weißen Marmorstreifen geht dagegen auf die alte heimische Tradition zurück. In der Mitte des Querschiffes treten die Pfeiler zu einem Sechseck auseinander, über welchem eine zwölfseitige Kuppel 1264 vollendet wurde. Der dreischiffige Chor schließt geradlinig ab. Den glänzendsten Schmuck entfaltet die Fassade, in der Regel dem 1284 bis 1298 als Dombaumeister tätigen Giovanni Pisano, dem Sohne des berühmten Bildhauers



Fig. 524. Stirnseite des Doms zu Orvieto.

Niccolò, zugeschrieben, doch erst im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts — vielleicht nach einem Entwurfe desselben — vollendet. Drei Portale, in Rundbogen geschlossen, durch schmale Wandpfeiler getrennt, mit flachen Giebeln gekrönt, bilden das untere Stockwerk, darüber erblicken wir in der Mitte die Fensterrose in viereckigem Rahmen, zu beiden Seiten spitzbogige Arkaden. Drei Giebel zwischen fialenartigen Türmen schließen die Fassade, eine Prachtleistung dekorativer Plastik, ab. Sie steht an architektonischer Logik hinter der älteren Fassade von

Orvieto zurück, täuscht aber darüber meisterhaft durch den Reichtum und die Abwechslung der Zierdetails sowie die Farbenpracht ihres Materiales und der allerdings einer späteren Zeit entstammenden Mosaiken hinweg. 1339 faßte man den Plan, den nahezu 90 m sich erstreckenden Sieneser Dom als Querhaus in einen Neubau einzubeziehen, für welchen wahrscheinlich der in Diensten des Königs Robert von Neapel stehende Lando di Pietro den heute noch in der Domopera aufbewahrten, großartigen Plan lieferte. Das Unternehmen kam nach der Pest von 1348 ins Stocken und wurde, nachdem infolge mangelhafter Fundamentierung der größte Teil des eben Aufgeführten wieder niedergerissen war, ganz eingestellt. Der als Ruine emporragende Überrest läßt immer noch erkennen, daß hier einst das schönste gotische Bauwerk Italiens erstehen sollte. In dem Geiste seines Entwurfes hält sich die stattliche Fassade der Taufkirche S. Giovanni, die als Domkrypta geplant war; sie wurde von Giacomo di Mino del Pelliciajo vollendet.

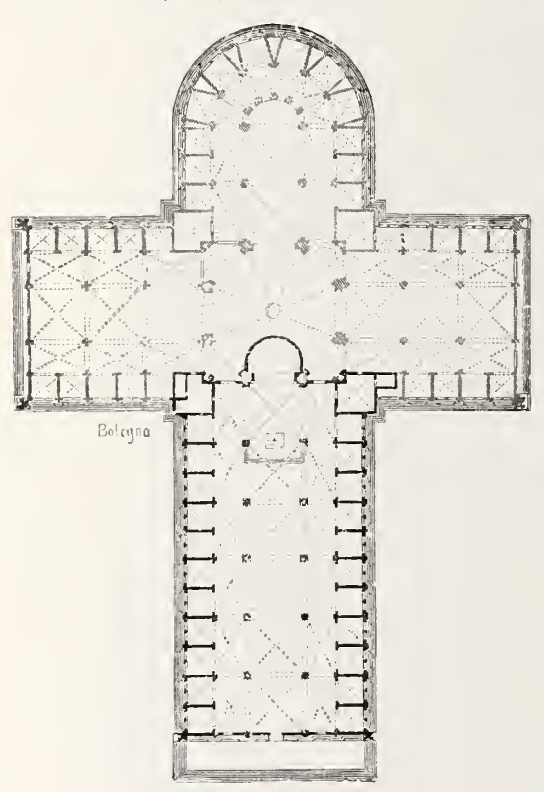


Fig. 525. S. Petronio zu Bologna. Ursprünglicher Grundriß.

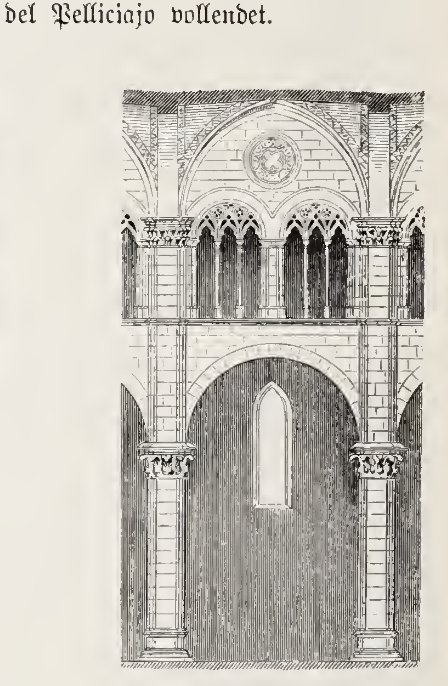


Fig. 526. Dom zu Lucca. System.

In ähnlicher Weise ist die von dem Sienesen Lorenzo Maitani († 1330) stammende Fassade des Domes von **Orvieto** (Fig. 524) behandelt. Der Dom wurde von Sieneser Baumeistern seit dem Ende des 13. Jahrhunderts gebaut und zeigt im Mittelschiffe keine Gewölbe, sondern den offenen Dachstuhl. Zur Ausschmückung der Fassade trugen außer Mosaikmalern namentlich Bildhauer der Pisaner Schule bei, welche im 14. Jahrhundert die Wandungen zwischen den Portalen mit Reliefs, die Lehren des Glaubens von der Weltschöpfung bis zum jüngsten Gericht versinnlichend, bedeckten.

Wäre es nach der Absicht der Bauherren und nach den Wünschen der Bürger gegangen, so würde die Kirche S. Petronio in **Bologna** alle anderen gotischen Bauten Italiens an Größe weit überragt haben. Der Bau wurde 1390 von einem **Antonius**, Sohn des **Vincentius**, den die Urkunden bloß als Maurer bezeichnen, begonnen, schleppte sich viele Menschenalter fort und beschäftigte noch spät im 16. Jahrhundert zahlreiche Künstler und Kunstfreunde.

Unser Grundriß (Fig. 525) zeigt die Kirche in der ursprünglich beabsichtigten Ausdehnung. Ausgeführt wurde nur das genial und kühn gewölbte Langhaus, welches mit einer kleinen kreisförmigen Apsis am Anfange des Querschiffes abschließt. Die Anordnung des Mittelschiffes und der Seitenschiffe, sowie die Pfeilergliederung im Inneren erinnern an jene im Florentiner



Fig. 527. S. Petronio in Bologna.

Dom. Auf den unteren im Grundriß kreuzförmigen, die Spitzbogenarkade tragenden Pfeiler ist ein ähnlich profilierter Pilaster gestellt, von welchem die Gewölberippen ausgehen (Fig. 527). Die Oberwand wird durch ein einfaches Rundfenster belebt. Darin zeigt der Dom zu Lucca, teilweise im 14. Jahrhundert umgebaut und erneuert, eine größere Annäherung an die nordische Gotik. Die Arkaden sind zwar in Rundbogen geschlossen, aber darüber zieht sich ein Triforium hin; ebenso ist das Kreisfenster mit Maßwerk gefüllt (Fig. 526).

Fig. 528. Dom zu Mailand.



Fig. 529. Das Innere des Camposanto in Pisa.

Den weitesten Ruhm unter den gotischen Kirchen Oberitaliens genießt der Dom zu Mailand (Fig. 528). Giovan Galeazzo Visconti wollte damit seiner Herrschaft ein großartiges Denkmal setzen. Welcher Meister das Modell entworfen, darüber gibt es keine volle Gewißheit. Begonnen wurde der Bau 1386 von Simone da Orsenigo, von 1400—1447 stand er unter der Leitung von Filippo degli Organi. Außerdem halfen noch Baumeister der mannigfachsten Schulen und aus den verschiedensten Ländern, außer Italienern auch Franzosen und Deutsche (Ulrich von Ensingen, Heinrich von Gmünd 1391) mit Rat und



Fig. 530. Das Stadthaus (Palazzo Pubblico) in Siena.

Tat bei dem Baue. Es scheint in der Tat eine gewisse Ratlosigkeit in Mailand geherrscht zu haben, wohl erklärlich durch die späte Zeit, in welcher bereits das echte gotische Stilgefühl im Schwinden begriffen war, und durch die starken Abweichungen von der in Italien sonst herrschenden Gotik. Die Schwierigkeit der Konstruktion, welche mehr auf dem Wege des Versuches als auf jenem der theoretischen Berechnung gefunden wurde, führte in diesem Falle, wie auch sonst häufig, zur Berufung von Künstlerkonzilien. Die Anlage des Mailänder Domes entspricht der Weise nordischer Kathedralen. An ein fünfschiffiges Langhaus schließen sich das dreischiffige Querhaus und der Chor mit dem Umgange an. Eigentümlich ist die Abstufung

der Höhe der Seitenschiffe, so daß das Mittelschiff nur wenig über die beiden inneren Seitenschiffe emporragt. Auf den Laien üben nächst den mächtigen Dimensionen die Marmorverschwendung und außen die beinahe unendliche Welt von Fialen und Pfeilern den mächtigsten Eindruck und verleiten ihn leicht, den künstlerischen Wert des Baues zu überschätzen. Demselben Bauherrn wie der Mailänder Dom dankt auch die 1396 begonnene Kirche der Certosa bei Pavia ihre Entstehung. In der großräumigen Anlage, deren Einzelheiten manche Analogien zu den



Fig. 531. Palast Saracini in Siena.

Domen in Florenz und Bologna, sowie zu Sta. Anastasia in Verona oder Santa Maria del Carmine in Pavia bieten, verband Bernardo da Venezia altlombardische Überlieferung der so charakteristischen Zwerggalerien und mittelitalienische Gotik. Den Gedanken hochgewölbter Kreuzgangshallen verwertete Giovanni Pisano für den unvergleichlichen Bau des Camposanto in Pisa (1278—1283), für dessen Bestattungsraum Bischof Ubaldo (1188—1200) auf 53 Schiffen Erde aus dem heiligen Lande hatte bringen lassen. Die hohen vierfelderigen Maßwerkfenster, deren Motive im Triforium des Domes zu Lucca teilweise wieder begegnen, sind überaus edel und ruhig behandelt (Fig. 529).

Wie im Norden, so dehnte auch in Italien die Gotik ihre Herrschaft über das weltliche

Bauwesen aus. Enger als die Kirchen schmiegten sich die profanen Werke an den Volksgeist und die Volkssitte an und gestatteten dieser einen freieren Ausdruck. Die nationale Phantasie prägt sich in den bürgerlichen Bauten mit besonderer Kraft aus. Es gibt wenige bedeutende Städte, namentlich in Mittelitalien, die sich nicht hervorragender Denkmäler aus den letzten Jahrhunderten des Mittelalters zu rühmen hätten. Auch heute noch erhalten einzelne Straßen und Plätze ihr Gepräge von den Palästen und Hallen, welche die Gemeinden oder einzelne



Fig. 532. Fonte Ovile in Siena.

Bürger in jener Zeit errichteten. Den Charakter der mittelalterlichen Städte hat am besten das auf der Straße von Florenz über Empoli nach Siena hoch gelegene San Gimignano bewahrt, wo die Mauern und Tore, die Türme, Häuser und Paläste die Phantasie in die Zeiten des kräftigen, streitbaren, freien Bürgertums zurückführen. Auch der alte Platz del Campo in Siena, im Halbkreise von stolzen Palästen umgeben, bietet eine ausdrucksvolle mittelalterliche Szenerie dar. Neben dem Palazzo Pubblico, auf dessen 1309 vollendeten Bau im 15. Jahrhunderte ein zinnengekröntes zweites Stockwerk aufgesetzt wurde, steigt der schlanke Turm „Mangia" (Fig. 530) empor; sein merkwürdiger Abschluß mit dem kapellenartigen Aufsatze innerhalb eines breit vorgekragten Umganges geht auf Zeichnungen des Lippo Memmi zurück.

Dem Palazzo Pubblico gegenüber liegt der stattliche Palazzo Sansedoni, der ebensowenig wie der Palazzo Saracini (Fig. 531) auf die Turmbeigabe verzichtete und auch den beim Palazzo Buonsignori in besonderer Zierlichkeit wieder begegnenden Rundbogenfries beibehielt. Die gotischen Stilformen der Profanbauten beschränken sich allerdings meistens auf die Spitzbogen an Fenstern und Portalen. Die wenig gegliederten, hochragenden Mauermassen, deren eintöniger Charakter zuweilen durch Farbenstreifen gemildert wird, die vorkragenden Zinnen, die vereinzelt (Palazzo Buonsignori in Siena) mit Wappenbildern geschmückt sind, und die flachen Dächer sind dem einfachen praktischen Bedürfnisse entsprungen. In der Anordnung und Gliederung der Werke prägt sich die Rücksicht teils auf klimatische Anforderungen, teils auf die soziale Sitte aus.

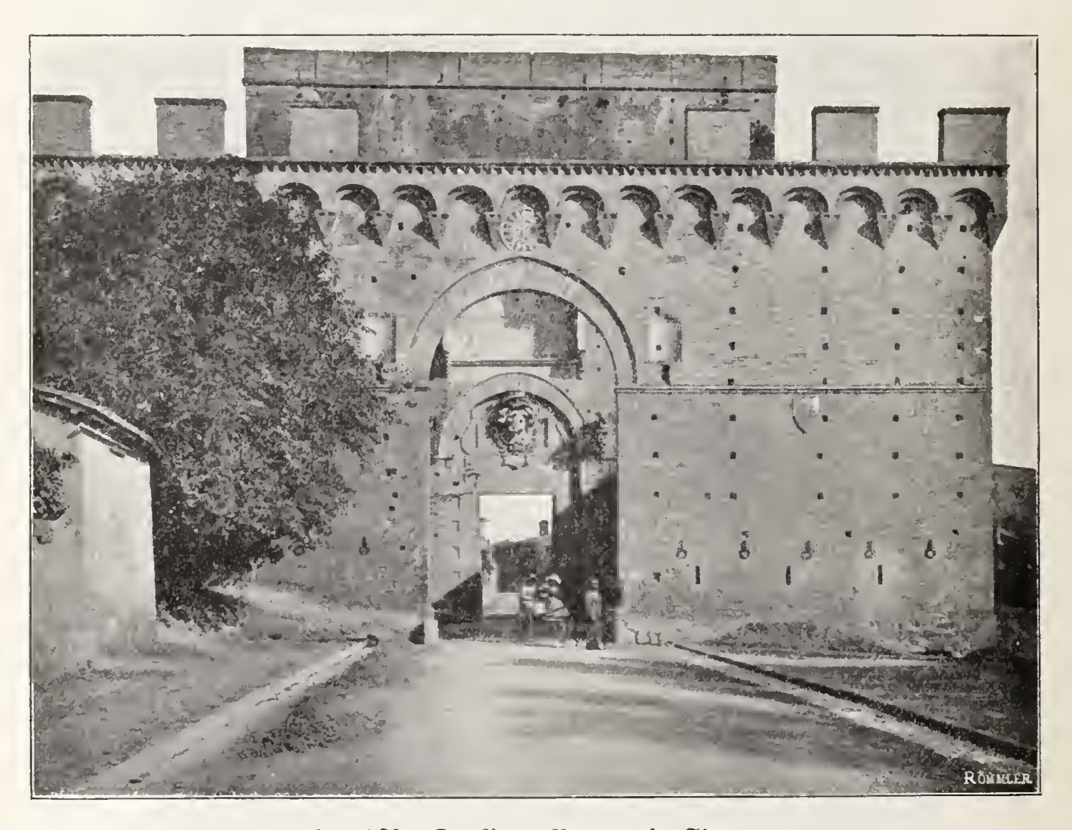


Fig. 533. Die Porta Romana in Siena.

So weichen die deutschen Brunnenbauten von den italienischen, unter welchen die 1248 vollendete, schon von Dante gepriesene Fontebranda, die Fonte Ovile (Fig. 532) und die gleichfalls in gotischem Stile errichtete Fonte Nuova in Siena erwähnenswert sind, ganz erheblich ab. Die inneren Parteikämpfe empfahlen wehrhafte Bauten, wie die sogar mit Freskenschmuck bedachten Porta Romana (Fig. 533) und Porta Pispina in Siena. In Spoleto stieg die Zahl der Verteidigungstürme, die Eigentum besonderer Turmgenossenschaften waren, gegen 100, in Rom auf 900. Die um 1110 errichteten Torri Garisenda und Asinelli (Fig. 534) sind zum Wahrzeichen Bolognas geworden. Die Interessen des Verkehres förderten anderwärts die Anlage offener Hallen im Erdgeschosse. Aus einem solchen Hallenbau, den man 1339 für die Kornbörse in Florenz (Fig. 535) begonnen, entstand die ganz eigenartige Kirchenanlage von Or San Michele.

Schwere, unbehauene Quadersteine (Rustica) sind der in Toskana übliche Baustoff. Die

Häuser empfangen dadurch ein ernstes, wenig einladendes Wesen, in Verbindung mit den Türmen, welche zuweilen hoch über das Dach hinausragen, ein burgartiges Aussehen. Wie geringe Anforderungen man noch im 13. Jahrhundert an die künstlerische Gliederung selbst bei den wichtigsten Bauwerken stellte, beweist der berühmte Palazzo vecchio in Florenz. In einzelnen Fällen, z. B. am Palazzo del Podestà, dem gegenwärtigen Museo Nazionale, übt erst der innere

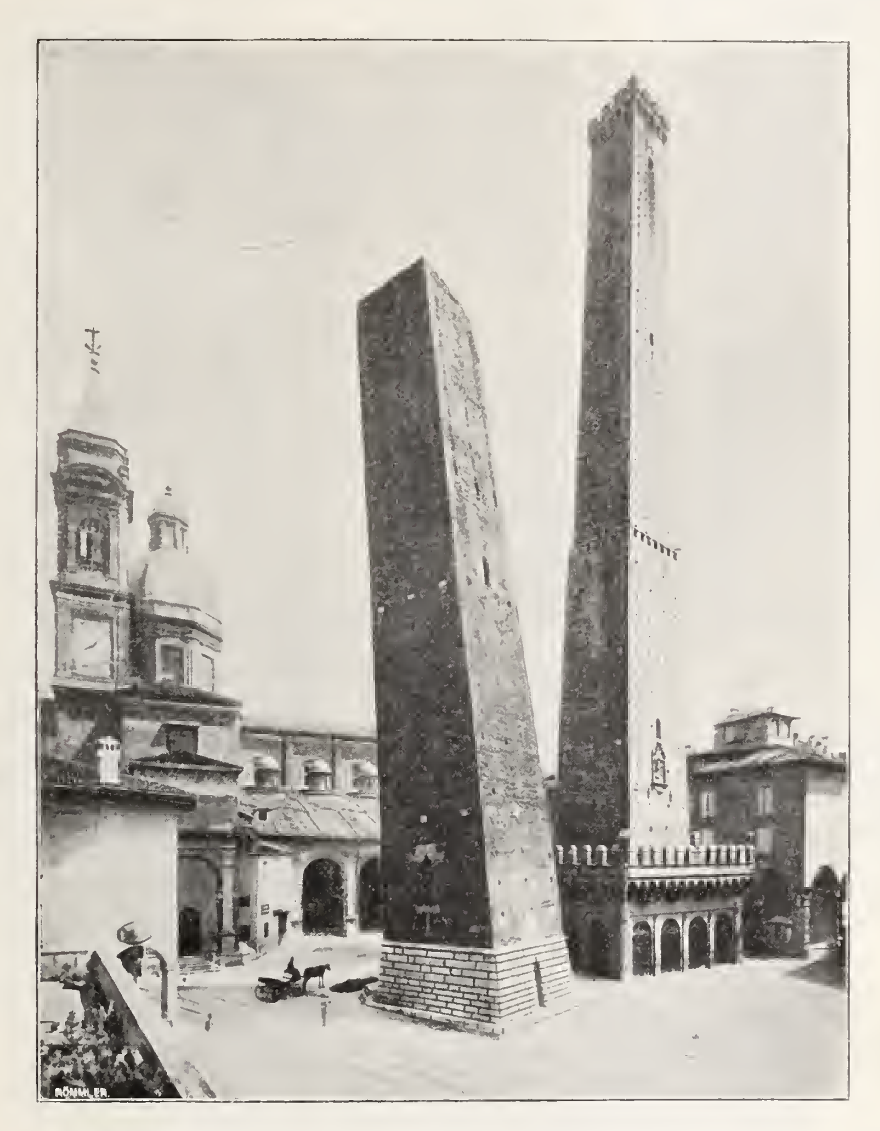


Fig. 534. Die Torri Garisenda und Asinelli in Bologna.

Hofraum einen reicheren Eindruck und ersetzt durch malerische Anordnung der Bauteile, was ihm vielleicht an Regelmäßigkeit der Anlage abgeht.

Mindestens ebenso reich wie Toskana ist die Lombardei an gotischen Profanbauten. Das Backsteinmaterial, häufig durch die Farbe gehoben, verleiht den Werken einen gefälligeren Charakter; die üblichen offenen Hallen im Erdgeschosse, im Gegensatz zum geschlossenen fensterreichen Oberstocke, geben dem Ganzen eine einfach natürliche Gliederung. In welcher Richtung sich die Bauphantasie bewegte, zeigt ein Vergleich der älteren Rathäuser (13. Jahrhundert) in Cremona, Piacenza (1281) oder Monza, wo im Giebel noch der romanische Stil anklingt,

mit dem nach dem Brande von 1876 wiederhergestellten Stadthause in Udine. Vortrefflich scheint der heitere Bau der sonnigen Landschaft angepaßt. An der Grenze der Gotik stehen bereits die alten Teile der Fassade des 1456 von Antonio Filarete begonnenen Hospitals zu Mailand (Fig. 536). Doch kann man nicht, wie bei den spätgotischen Bauten in Deutschland, von einem Verfalle des gotischen Stils sprechen. Die Überwucherung der Bauglieder durch üppigen Zierat ist den Italienern stets fremd geblieben. Dagegen haben sie an der Hand der Gotik ihr Raumgefühl ausgebildet, den Sinn für harmonische Verhältnisse zu entwickeln versucht. Dadurch gewinnen die spätgotischen Werke (Loggia de' Lanzi und das Bigallo, Fig. 537, in Florenz, 1376 begonnen, die um 1420 der erstgenannten nachgebildete Loggia degli Uffiziali in Siena [Fig. 538], Loggia

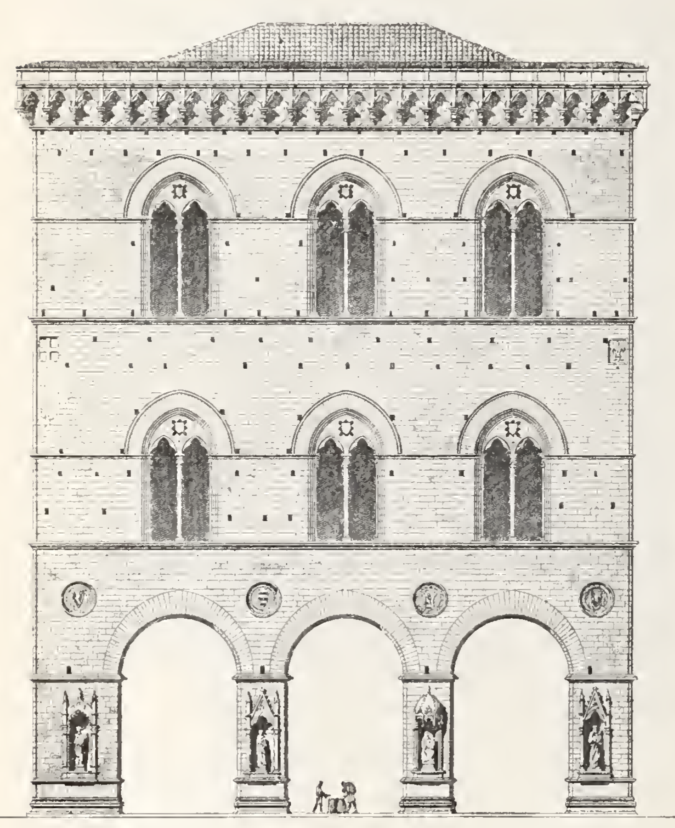
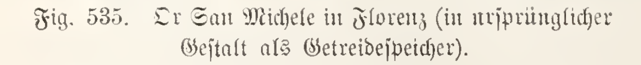



Fig. 535. Or San Michele in Florenz (in ursprünglicher Gestalt als Getreidespeicher).

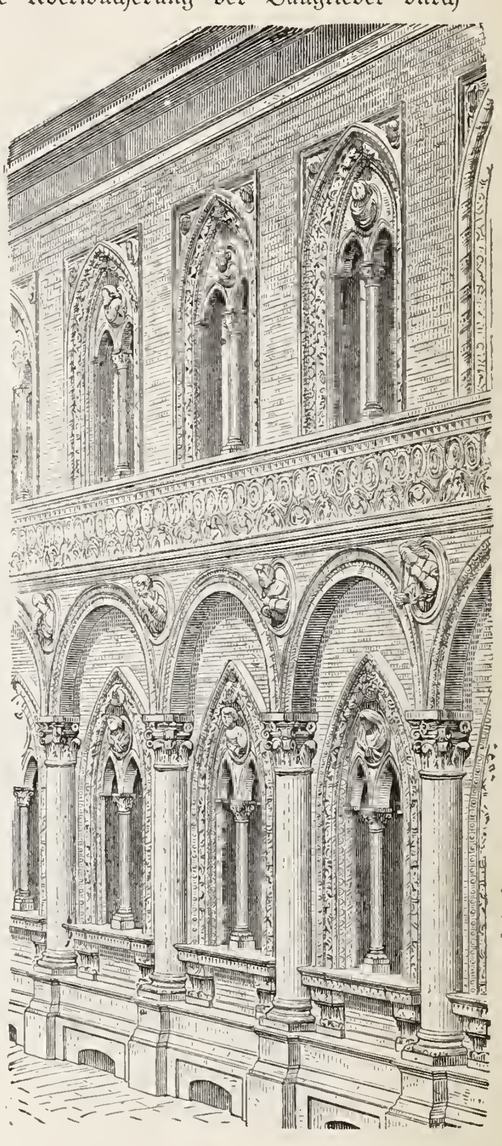


Fig. 536. Von der Fassade des großen Hospitals zu Mailand.

de' Mercanti in Bologna) einen selbständigen Wert und bilden den natürlichen Übergang zur Renaissancearchitektur. Von gotischen Zunfthäusern seien der Palazzo dei Giurisconsulti in Cremona und das Haus der Notare in Bologna besonders genannt.

Als geschlossene Baugruppe verdienen die Schloß- und Burgenbauten der Hohenstaufen in Apulien und Sizilien nähere Beachtung. Das am besten erhaltene Schloß aus den Tagen Friedrichs II., von dessen Palast in Foggia nur spärliche Reste geblieben sind, ist die Achtecksanlage des Castel del Monte (Fig. 539) westlich von Barletta, an den Polygonecken mit kräftigen

Sechseckstürmen besetzt. Monumentale Schlichtheit zeichnet den mit größter Sorgfalt ausgeführten Quaderbau aus, dessen merkwürdige Anlageform und Doppelgeschoß mit S. Vitale in Ravenna sehr auffällige Berührungen zeigen. Stattliche Kastelle mit mächtigen Rustikaecktürmen bieten auch Bari (Fig. 540) und Gioia. Von ihnen weicht wesentlich das Kastell in Lucera für die Sarazenenleibwache Friedrichs II. ab.

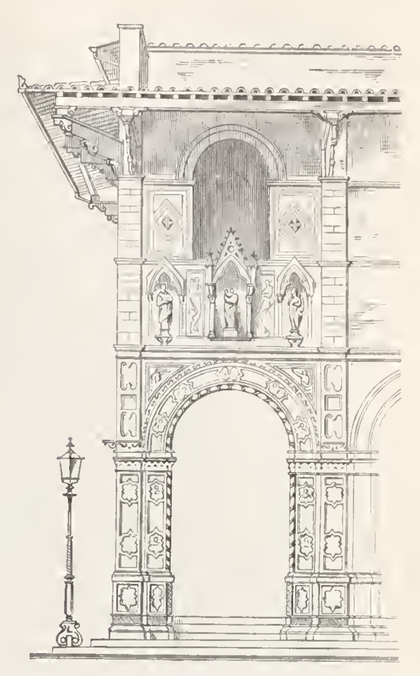


Fig. 537. Bigallo in Florenz.

Eine Welt für sich bilden die Palastbauten Venedigs. Sobald man sie aus dem venezianischen Boden verpflanzt und versetzt, büßen sie alle Bedeutung ein; in Venedig erscheinen sie gleichsam als Naturprodukte, die mit einer gewissen Notwendigkeit entstanden sind. Die Kanäle bilden die Straßen der Inselstadt; ihnen sind alle Häuser offen zugewendet. Zur Entfaltung eines reichen äußeren Portalbaues ist kein Anlaß vorhanden, das Erdgeschoß dient meistens wirtschaftlichen Zwecken und erscheint bescheiden ausgestattet. Der romanische Palastbau löst die Fassaden größtenteils in offene Säulenhallen auf, deren Rundbogen gestelzt, später auch



Fig. 538. Loggia degli Uffiziali in Siena.



Fig. 539. Castel del Monte.

vereinzelt (Palazzo Falieri) kielbogenförmig umrahmt werden. Die prächtige Marmorfassade des Museo Corrèr, eines 1621 zum Fondaco de' Turchi bestimmten Privatpalastes, ist ganz nach den alten Formen erneuert (Fig. 541). Hier wie bei den beiden unteren Geschossen



Fig. 540. Gesamtansicht des Kastells von Bari.



Fig. 541. Museo Corrèr, früher Fondaco de' Turchi, in Venedig.

des Palazzo Loredan ist in der ganzen Hallenanordnung, teilweise auch in der leichten, hufeisenförmigen Einziehung des Rundbogens eine gewisse Anlehnung an arabische Einzelheiten unverkennbar. In gotischer Zeit enthält der Oberstock regelmäßig in der Mitte einen großen, die

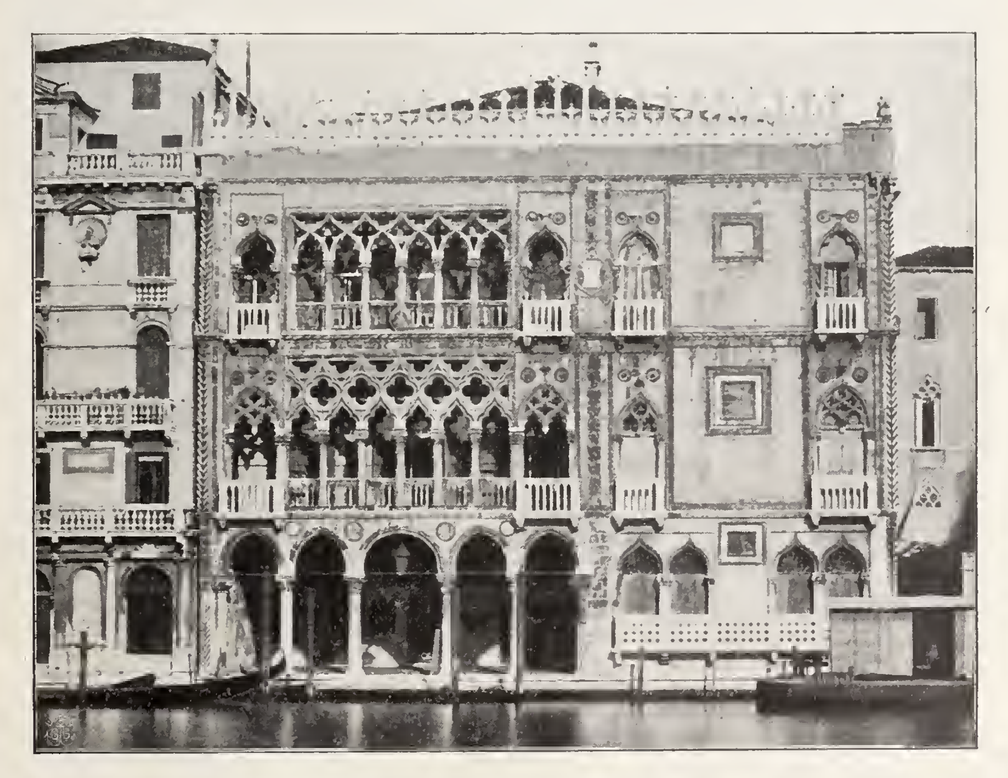


Fig. 542. Cà Doro in Venedig.

ganze Tiefe des Hauses einnehmenden Saal, welcher von einer reichen Fenstergruppe sein Licht empfängt, und zu beiden Seiten schmale, mehr geschlossene Flügel mit kleineren Gemächern. Die Gleichförmigkeit des Lebens bedingte eine große Stetigkeit der baulichen Einrichtungen, daher die Paläste der aufeinander folgenden Perioden im Grunde dieselbe Gestalt annehmen und wesentlich nur durch die Dekoration sich voneinander unterscheiden. Als Beispiel mag außer dem ganz symmetrisch angeordneten Palazzo Foscari, dessen Loggienbehandlung gefällige, auch auf die Fenster der Seitenflügel hinübergreifende Abwechselung anstrebt, die am Canal grande gelegene, von Giovanni und Bartolommeo Buon 1424—1437 ausgeführte Cà Doro (Fig. 542) dienen, auffälligerweise nur aus Mittelbau und einem Flügel bestehend.



Fig. 543. Dogenpalast in Venedig.

Ähnliche Paläste, nur weniger zierlich und farbenreich, gibt es am Canal grande noch eine stattliche Reihe. Eine Ausnahme von dem herrschenden Stile, der wesentlich verschiedenen Bestimmung gemäß, bildet allein der Dogenpalast. Die der Lagune zugekehrte Fassade wurde zwischen 1310 und 1340, die an der Piazetta gelegene 1422—1439 erbaut. Auf eine wuchtige offene Halle folgt eine zweite gleichfalls offene Halle mit überaus reich geschmückten Spitzbogen und darüber ein geschlossener, mit farbigen Marmorrauten belegter Oberstock (Fig. 543). Die wunderbare Pracht der Ausstattung läßt die wenig harmonischen Maßverhältnisse beinahe vergessen.

Man darf es nicht für nationale Überhebung ausgeben und als Ungerechtigkeit schelten, daß die historische Schilderung fast ausschließlich bei drei Völkern verweilt, die italienische, französische und deutsche Kunst im Mittelalter in den Vordergrund stellt. Wie in der poli=

tischen, so ist auch in der Kunstwelt für den Platz, welcher einem Volke eingeräumt wird, das Maß seines Eingreifens in die allgemeine Entwickelung, die Fülle und die Dauer seiner Be-

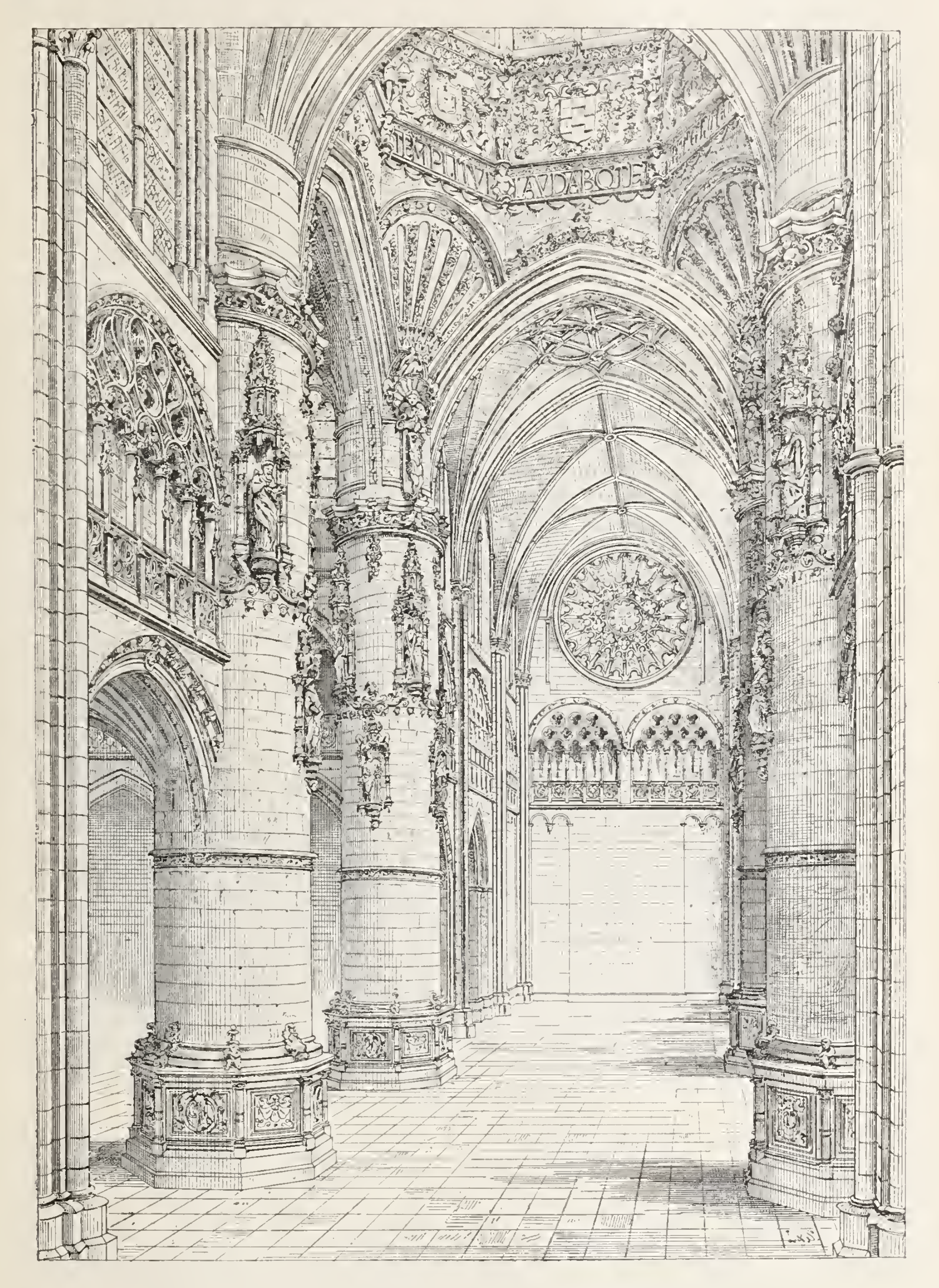


Fig. 544. Querschiff der Kathedrale von Burgos.

ziehungen zu den anderen Nationen entscheidend. Nicht die Größe der Empfänglichkeit, sondern die Summe dessen, was es neu schafft und den anderen schenkt, fällt schwer in die Wagschale.

Außerdem wird das historische Urteil durch die Stetigkeit des Kunstlebens in einem Volke bestimmt. Die Geschichte beschäftigt sich notwendig eingehender mit einer Kunstweise, in welcher das allmähliche Wachstum bis zur höchsten Stufe der Vollendung Jahrhunderte hindurch ohne wesentliche Unterbrechung verfolgt werden kann, als mit bloßen glänzenden Episoden von kurzer Dauer. Eine solche Stetigkeit der Entwickelung, solche reiche Wechselbeziehungen sind nur in der italienischen, französischen und deutschen Kunst nachweisbar. Sie stehen deshalb im Vorder-



Fig. 545. Kathedrale in Burgos. (Junghändel.)

grunde der historischen Erzählung. Keineswegs wird dadurch das Dasein einzelner hervorragender Denkmäler in anderen Länder abgeleugnet. So finden wir auf der pyrenäischen Halbinsel bedeutende gotische Bauten. Sie wurden aber vorwiegend durch fremde Einflüsse, anfangs zumeist nordfranzösische, vereinzelt im 15. Jahrhundert auch deutsche und niederländische, geschaffen, wenn schon in mannigfachen Zügen die heimische Eigenart, die südliche Natur hervortritt. Zu solchen Eigentümlichkeiten gehören die fast gleiche Höhe der Schiffe, die Kuppelanlagen über der Vierung, die geringe Ausbildung der Fensterarchitektur und die damit zusammenhängende spärliche Lichtführung, die Aufnahme maurischer Ornamente und Bogenformen,

auch der Stalaktitendecken, in die gotische Architektur. Die Hinausschiebung der Chorstühle ins Langhaus und ihre besondere schrankengangartige Verbindung mit der als Altarraum verwendeten Capilla mayor behindern in ihrer Geschlossenheit als eine Art Kirche in der Kirche die Raumübersicht und werden nächst den die Langhausseiten umsäumenden Kapellenreihen zu Sonderkennzeichen spanischer Kathedralen, denen auch der oft bis zum Gewölbescheitel aufsteigende Altaraufsatz des Retablo zuzählt. Die Frage nach der Entwickelung der gotischen Baukunst in Spanien kann nur im allgemeinen so beantwortet werden, daß auch hier in der späteren Zeit die dekorative Richtung vorwiegt und namentlich bei der Schöpfung kleinerer Werke, wie z. B. Kapellen, reichste Nahrung findet.

Bei den großen spanischen Kathedralen des 13. Jahrhunderts fand das bereits vollständig ausgereifte System des Kirchenbaues französischer Gotik in erster Linie Berücksichtigung. Chor-

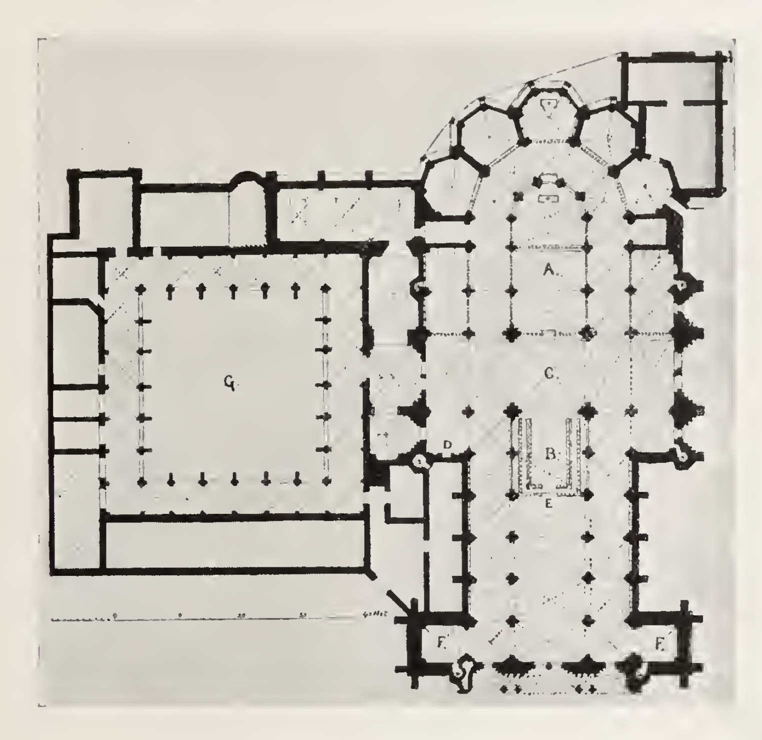


Fig. 546. Grundriß der Kathedrale von Leon. (Junghändel.)

umgang und Kapellenkranz begegnen in Burgos, Toledo und Leon. In der Fassaden- und Turmbildung nähert sich die 1221 vom Bischof Moriz begonnene Kathedrale zu Burgos, an deren imposanter Vierungskuppel (Fig. 544) die statt der Dienste verwendeten kleinen Säulen das Herandrängen von Renaissanceeinzelheiten erkennen lassen, der Auffassung deutscher Gotik. Dies erklärt sich aus der Tatsache, daß Johann von Köln, der 1454 auch die Kirche der Karthause Miraflores bei Burgos erbaute, von 1442—1456 mit dem Aufbau der beiden Fassadentürme der Kathedrale in Burgos (Fig. 545) betraut war. Die Verdoppelung des Chorumganges und die Fünfschiffigkeit der Anlage bei der 1227 in Angriff genommenen Kathedrale in Toledo haben Anordnungen wie von Notre Dame in Paris, in Bourges, in Le Mans oder Chartres zu Vorbildern. Auf der ganzen Höhe jener Ausreifung französischer Baugedanken, welche die Kathedralen von Amiens und Reims verkörpern, steht die auch zur vollständigen Auflösung der Wandflächen übergehende Kathedrale in Leon (Fig. 546), während die Choranlage in Barcelona sich mit jener der Kathedrale von Narbonne innig berührt. Be-

ziehungen zu dieser Stadt mochten die von Narbonne nach Gerona gekommenen Meister (1316 Enrique, 1320 Jacobo de Favariis) vermittelt haben.

Die Vorliebe mancher spanischen Kirchenbauten für die Anlage zahlreicher Kapellen, welche wie in Toulouse, Alby oder S. Petronio zu Bologna die Langhausentwickelung begleiten, entstammt gleichfalls fremdländischen Einflüssen. Sie begegnet, abgesehen von den Kathedralen in

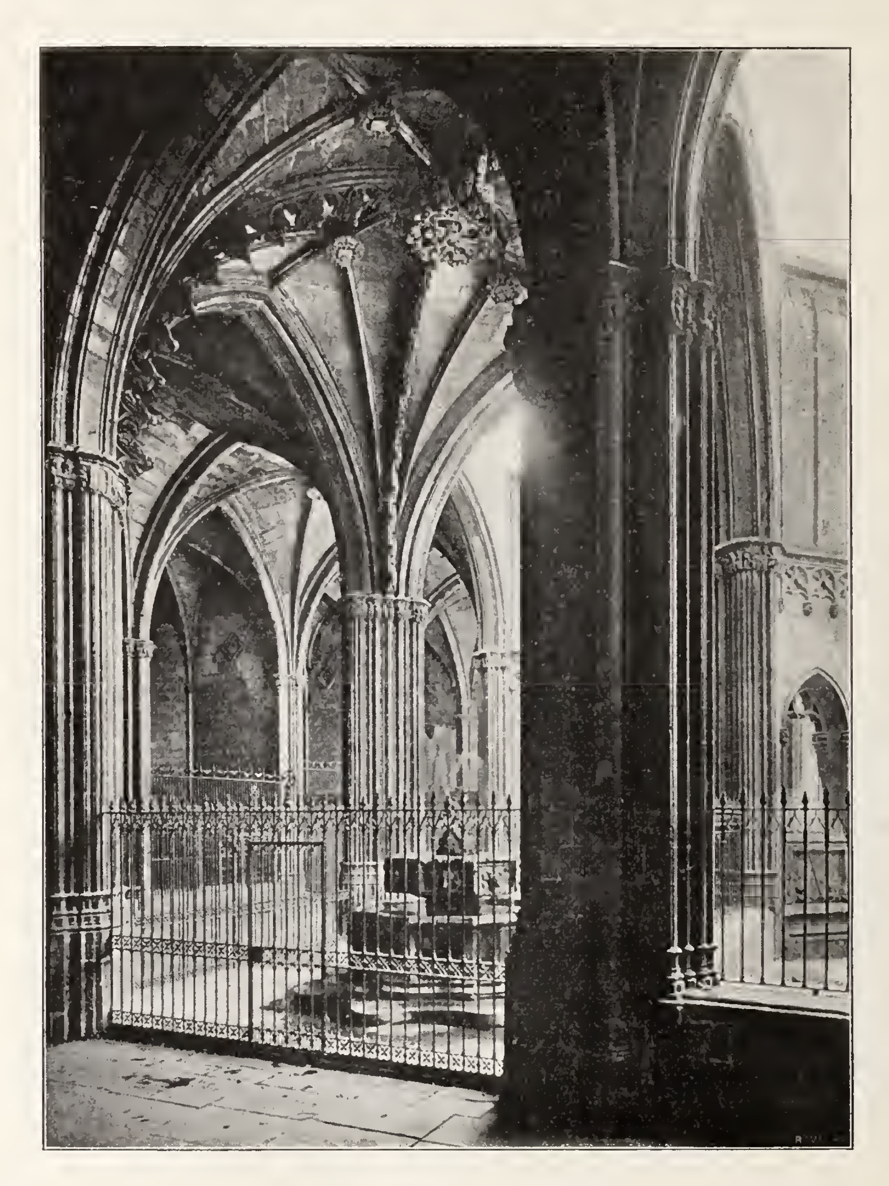


Fig. 547. Brunnenhaus im Kreuzgange zu Barcelona. (Junghändel.)

Toledo und Barcelona, in welcher Stadt die Kapellenzahl der Kirche Santa Maria del Mar auf 38 steigt, in der Kollegiatkirche in Manresa, in der Kathedrale zu Palma und in der mit letzterer an kühner Spannung der Schiffswölbung wetteifernden Kathedrale in Gerona. Bei dieser schließen sich die Kapellen an alle drei Umfassungswände des dem dreischiffigen Chore vorgelegten einschiffigen Langhauses aufs innigste an. Selbst in den weiträumigen, meist symmetrisch angelegten Kreuzgängen, die neben den großen Kathedralen Spaniens errichtet wurden und an Schönheit der Ausführung mit den hervorragendsten Kreuzgangsanlagen Mitteleuropas

wetteifern, fanden die Kapellenreihen Aufnahme; so in dem 1448 vollendeten Kreuzgange neben der Kathedrale in Barcelona, in welchem drei Flügel für die Erbauung sechsseitiger Kapellen benützt wurden. Das reichgezierte Brunnenhaus dieses mit ganz erstaunlicher Schmuckfülle bedachten Kreuzganges ist ein wahres Kabinettstück seiner Art (Fig. 547).

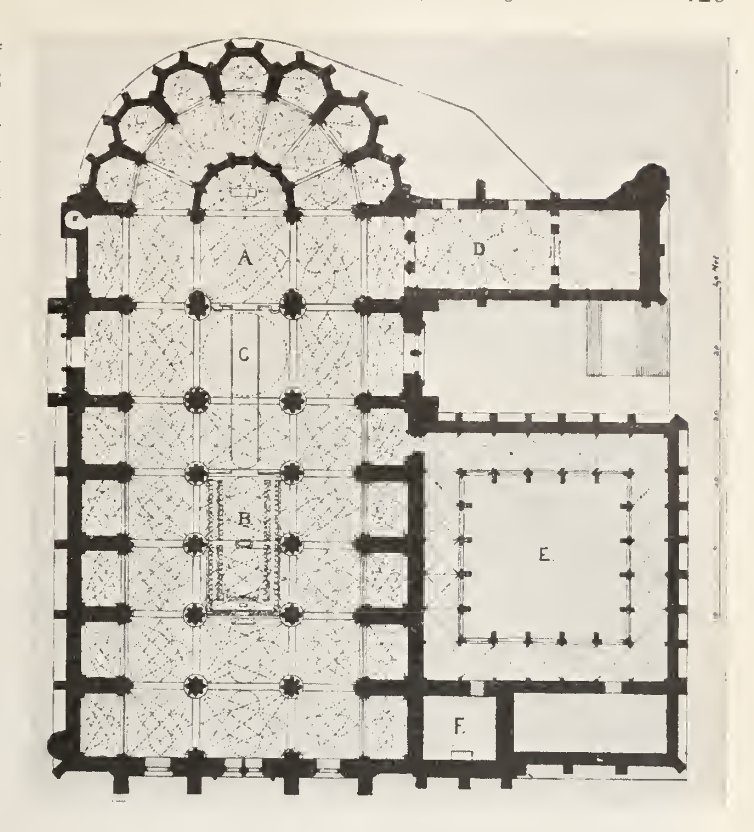
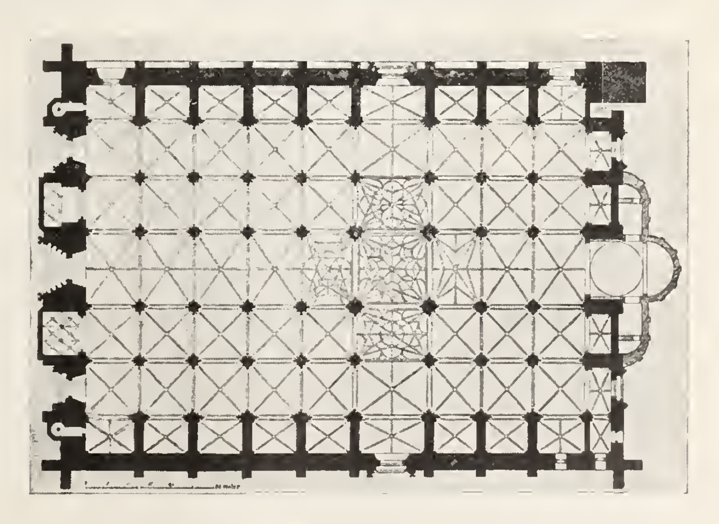


Fig. 548. Grundriß der Kathedrale in Segovia. (Junghändel.)

Es kann durchaus nicht befremden, daß Baugedanken, die an den spanischen Kathedralen in einer mit den größten gotischen Kirchenbauten wetteifernden Mächtigkeit in Erscheinung traten und den Sieg des Christentumes über seine Widersacher imponierend zum Ausdruck brachten, gerade auf spanischem Boden, wo die alte Überlieferung der Kirche selbst im Reformationszeitalter ungeschwächt fortlebte, durch mehrere Jahrhunderte ihre Geltung behaupteten. Sie bestimmen Chorumgang und Kapellenkranz noch bei der 1521 von Enrique de Egas entworfenen und seit 1528 von Diego de Siloë fortgeführten Kathedrale in Granada, deren ältere königliche Kapelle überaus edle und feine gotische Formen zeigt, und bei der Kathedrale in Segovia. An diesem 1522 begonnenen Baue, der das letzte stilkräftige Bekenntnis spanischer Gotik darstellt, behielt Juan Gil de Ontañon die Kapellenreihen des Langhauses gleichfalls bei (Fig. 548).

Die Verhältnisse des Landes, dessen Norden allmählich zur reinen Hallenanlage überging, ergaben im Laufe der Zeit von selbst eine Berührung des Kathedralenbaues mit den maurischen Gepflogenheiten der rechteckigen, durch Säulenreihen in Schiffe geteilten Moscheeanlage. So entstand in der Mitte und im Süden Spaniens ein sehr breiter, fünf- oder siebenschiffiger Typus, der sich in dem vereinfachten Aufbaue zwischen Basilika und Hallenkirche hielt und das Querhaus über die seitliche Fluchtlinie nicht vorspringen ließ. Er gelangte in


Fig. 549. Grundriß der Kathedrale in Sevilla. (Junghändel.)

monumentaler Weise zu baukünstlerischer Gestaltung in der 1403—1506 errichteten Kathedrale von Sevilla, deren Grundrißrechteck vier Reihen von je acht Säulen teilen, während vierundzwanzig Kapellen das Langhaus umziehen (Fig. 549). Nach dem Entwurfe des Ant. Egas und Alfonso Rodriguez, der Dombaumeister in Toledo und Sevilla, wählte Juan Gil de Ontañon eine ähnliche Grundrißlösung in Verbindung mit Kapellenreihen an den Langhausseiten für die fünfschiffige Kathedrale in Salamanca, bei welcher er zwar das Strebebogensystem noch kräftig ausbildete, aber auf die Triforiumsanlage verzichtete.

Die spanischen Kirchenbauten zeichnen sich wiederholt durch einen schier unerschöpflichen Reichtum an Dekorationseinzelheiten aus, in welchen bald mehr, bald weniger die Schmuckfreude der Mauren nachklingt, bald wieder fremdländische (zunächst französische) Einflüsse zutage

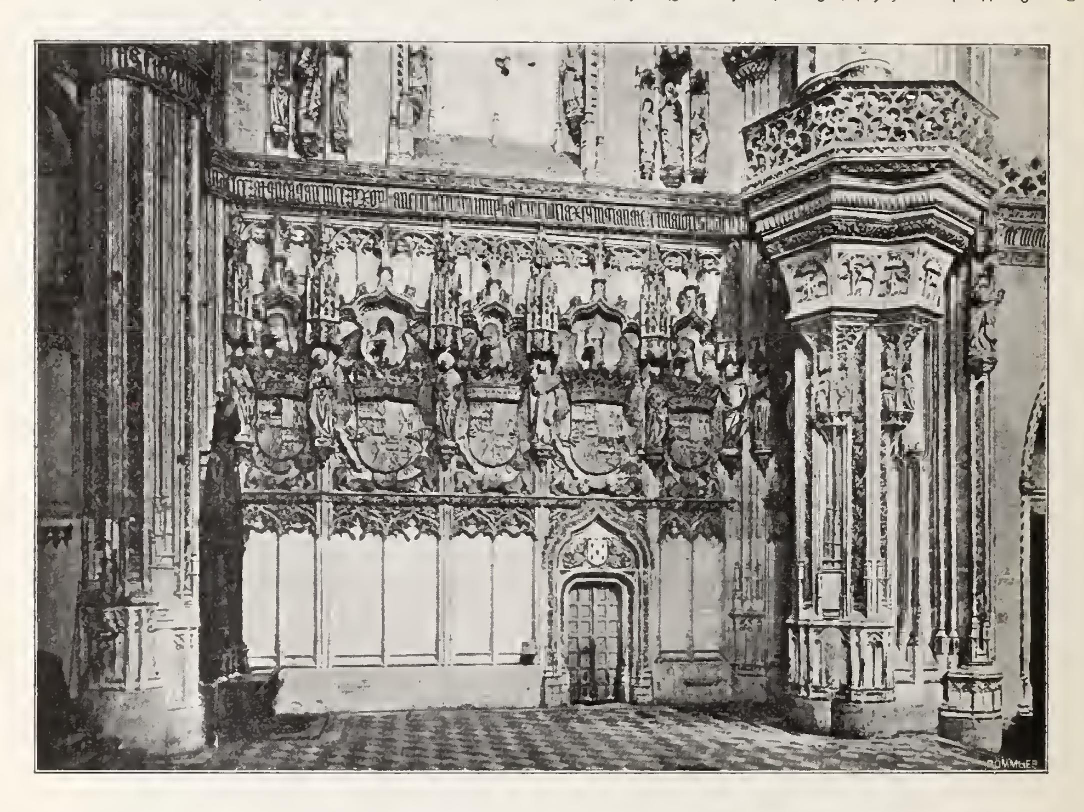


Fig. 550. Wandschmuck aus San Juan de los Reyes in Toledo. (Junghändel.)

treten, bis aus beiden eine mehr landesübliche Behandlungsweise sich herausbildete. In etwas plumper Weise sind am Äußeren der Kathedrale in Saragossa maurische Dekorationsmotive nachgeahmt. Welch künstlerische Feinheit atmet dagegen die herrlich dekorierte Fassade von S. Pablo in Valladolid, die ebenso wie das von dem Flamen Anequin de Egas (1459) miterbaute Löwentor in Toledo von den Niederlanden aus beeinflußt erscheint. Letztere bestimmten die Ausbildung des in Nord-Spanien lange blühenden und gotische Nachklänge festhaltenden Schmuckstiles. Hervorragende Leistungen desselben sind die Tore der neuen Kathedrale in Salamanca. Als wahre Schaustücke spanischer Dekorationskunst stellen sich außer der prächtigen, in gotischen Schmuckelementen geradezu schwelgenden Chorschranke der Kathedrale in Palencia, deren Stadttor gleich dem Westtor der Kathedrale in Sevilla nordische Stilformen verwendet zeigt, die Puerta del Sacramental in Burgos und die Querschiffsausstattung von San Juan de los Reyes in Toledo dar. In der Ausschmückung dieser 1477 errichteten Kirche, welche

den für spätgotische Ordenskirchen Spaniens wieder so beliebt gewordenen einschiffigen Saal verwertete, betätigte sich Juan Guas (Fig. 550) als ein von hohem Schönheitsgefühl durchdrungener Meister. Ja selbst in manchen Schöpfungen des plateresken Stiles zuckt der immer schwächer werdende Pulsschlag der an Lebens- und Gestaltungskraft abnehmenden Gotik noch durch Jahrzehnte fort.

Anlageeinzelheiten des französischen Burgenbaues kamen bei dem durch reiche Gruppierung fesselnden königlichen Schlosse in Olite (Navara), dessen Errichtung auf Karl III. den Vornehmen aus dem Hause Valois († 1425) zurückgeht, wirksamst zur Geltung. Gleichzeitig verweisen minaretartige Türme auf die Berücksichtigung von Vorbildern des spanischen Bodens selbst. Letztere beeinflußten auch den herrlich silhouettierten Bau des Castillo de Coca bei Segovia (Fig. 551), welcher dem 15. Jahrhundert entstammt und in Zinnenform, Mauertechnik

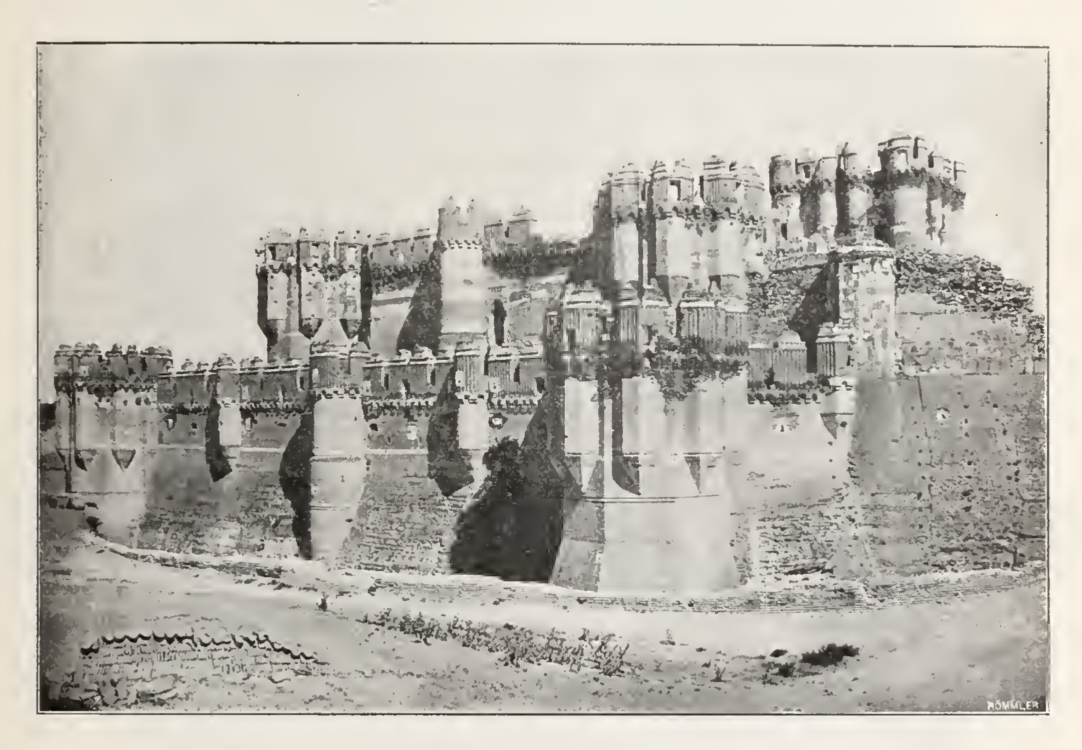


Fig. 551. Castillo de Coca bei Segovia. (Junghändel.)

und in der malerisch anziehenden Wandbekleidung maurische Elemente geschickt verwertet. Der auf Konsolen ruhende Wallgang des gewaltigen Backsteinwerkes, das fortifikatorisch hohes Interesse zu erregen vermag, läßt in seiner nach außen als Halbsäulenreihe entwickelten Ausbildung eine gewisse Abhängigkeit von der Art orientalischer Bauten erkennen. Als stattliche Anlage präsentiert sich der Alcazar in Segovia, schon 1352—1358 und später unter Karl V. und Philipp II. baulichen Veränderungen unterzogen. Berührungen mit südfranzösischen Kunstanschauungen treten auch bei Profanbauten in Barcelona zutage, wie bei der aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammenden Casa Consistorial und bei der Casa de la Deputacion, deren schönen Hof (Fig. 552) der 1436 mit dem Bau betraute Pedro Blay überaus geschmackvoll ausführte. In den mittleren Turm der mit künstlerischer Feinfühligkeit angeordneten Casa Lonja (Börse) in Valencia, welche jener in Palma auf Malorca sehr ähnlich ist, wurde wahrscheinlich von Pedro Compte ein prächtiger dreischiffiger Saalbau (Fig. 553) verlegt. Die späte

Bauzeit (1498) erklärt die Berührung spätgotischer Formen des Obergeschosses mit den Renaissancegedanken der Brüstungsmedaillons. Als hervorragende Schöpfung mittelalterlicher Brückenbaukunst verdient die der Hauptsache nach dem 13. Jahrhunderte entstammende Alcántarabrücke in Toledo besondere Beachtung (Fig. 554).



Fig. 552. Hof des Stadthauses in Barcelona. (Junghändel.)

Selbst in den Tagen der absterbenden Gotik schwang sich der Mudejarstil noch zu sehr anziehenden Schöpfungen auf. Maurische Einflüsse, die an dem um die Mitte des 15. Jahrhunderts errichteten Bischofspalaste in Alcalá de Henares die Oberherrschaft behaupteten, gaben in dem Palaste der Herzoge von Infantado zu Guadalajara (1461) mit der durch reiche Erkeranordnung belebten Fassade und dem hübschen Hofe den gotischen Elementen einen mit der Dekoration geradezu spielenden Zug. Form und Aufbau des bekannten schiefen Glockenturmes in Saragossa (1504), an welchem das anmutige Flächenornament und die Backsteinbehandlung

zwei so charakteristische Eigentümlichkeiten maurischer Bauweise festhielten, klingen entschieden an gotischen Turmbau an.

Während in Spanien die gotische Architektur durch eine stattliche Reihe von Bauten vertreten ist, deren Geschichte und Zusammenhang untereinander die heimische wie fremdländische

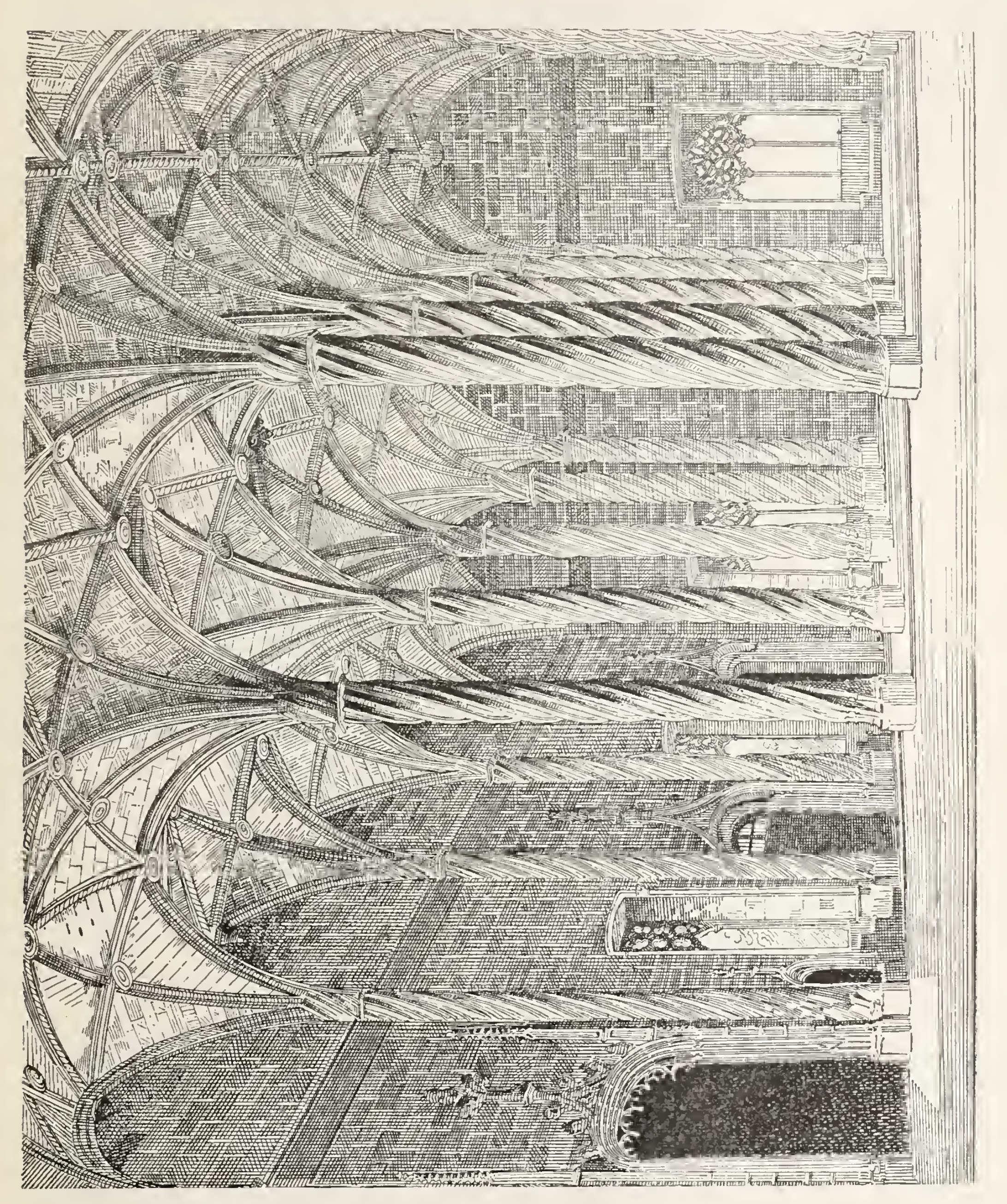


Fig. 553. Lonja (Börse) zu Valencia; 15. Jahrhundert.

Forschung fortschreitend aufhellt, haben sich in Portugal nur wenige hervorragende gotische Werke erhalten. Zu diesen zählen die zum Andenken an den Sieg von Aljubarrota (1385) gestiftete Dominikanerkirche zu Batalha und das Hieronymitenkloster zu Belem bei Lissabon. Erstere besteht aus einem dreischiffigen Langhause mit einem Querschiff, an dessen Ostseite fünf tiefe Kapellen, die mittlere als Chor etwas vortretend, liegen (Fig. 555). Die Grundrißlösung verwendet hier den im Zisterzienserbau so oft begegnenden, auch von den italienischen Bettel-



Fig. 554. Die Alcántara-Brücke in Toledo. (Uhde.)

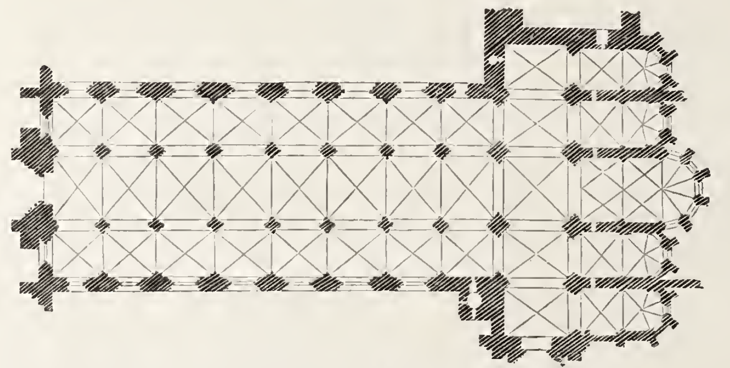


Fig. 555. Grundriß der Klosterkirche zu Batalha.



Fig. 556. Das Kloster Batalha in Portugal. (Uhde.)

mönchen frühe übernommenen Anordnungsgedanken der Kirche von Fontenay in Burgund; die flache Dachbildung bequemte sich südlichem Brauche an. Die ausgedehnte Klosteranlage (Fig. 556), deren Kreuzgang mit Brunnenkapelle die Eigenart der Fensteranordnung und der üppigen Maßwerkbehandlung vortrefflich erkennen läßt, besitzt in dem hinter dem Kirchenchore liegenden Zentralbaue der Capellas imparfeitas ein hochoriginelles Denkmal, das König Dom Duarte († 1438) zu seiner letzten Ruhestätte auserseheu hatte. Die Dekorationsart des erst am Be-



Fig. 557. Inneres der Klosterkirche zu Belem.

ginne des 16. Jahrhunderts wohl von Matthäus Fernandes ausgeführten Prachtportales machte, wie ein Vergleich mit dem Sakristeiportale der Klosterkirche in Alcobaça lehrt, offenbar Schule. Der prächtigste Kirchen- und Klosterbau Portugals bleibt das Hieronymitenkloster Belem (Bethlehem), zu welchem König Manoel am 21. April 1500 den Grundstein legte. Noch ist die Grundlage spätgotisch; aber die Frührenaissance gewinnt bald die Oberherrschaft. Die dreischiffige Hallenkirche mit den schlanken Schiffspfeilern und dem überaus reichen Netzgewölbe erzielt eine bedeutende Raumwirkung (Fig. 557). Die eigentümlichen Wandlungen portugiesischer Dekorationsgotik beherrschen auch das Äußere der Ordenskirche in Thomar (Abb. 558).

Wenn schon ein so großes und kulturreiches Volk wie das spanische eine künstlerische Selbständigkeit nicht behaupten konnte, so mußten natürlich die kleineren und kulturarmen Grenzstämme im Osten in eine noch vollkommenere Abhängigkeit von der Kunst Mitteleuropas geraten. Deutsche und (in Böhmen wie in Ungarn) vereinzelte französische Einflüsse machen sich hier überall geltend. Träger derselben waren bald die Klöster, von fremden Mutterklöstern nach dem Osten verpflanzt, bald die aus Deutschland eingewanderten Kolonisten. Beide brachten aus ihrer alten Heimat den Baustil fertig mit und setzten ihn in der neuen ohne wesentliche Änderungen fort.

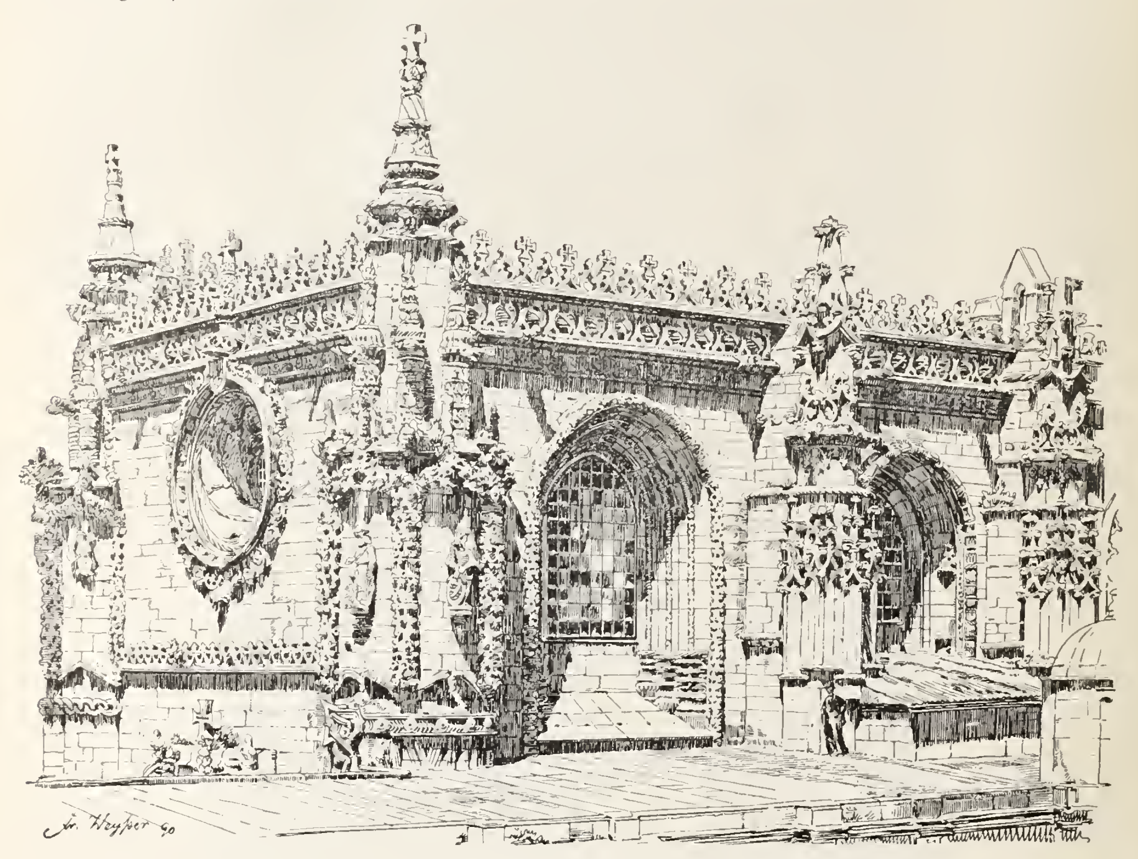


Fig. 558. Kloster der Christusritter in Thomar.

Im 14. Jahrhundert hatte die gotische Architektur ihren Kreislauf durch die ganze europäische Kulturwelt vollendet. Selbst den christlichen Orient hatte sie durch die Kreuzfahrer erobert, hier für eine kurze Zeit den altheimischen Stil verdrängt. Die Bauunternehmungen des heiligen Landes standen schon frühe hauptsächlich unter burgundischem und provenzalischem Einflusse. In Cypern behauptete sich das Übergewicht französischen Wesens bis 1373. Die 1209 begonnene Metropolitankirche in Nikosia zeigt in der Grundrißlösung und in Einzelheiten der Ostteile Beziehungen zur Isle de France, während die glatten Rundpfeiler sich jenen von Notre Dame in Dijon stark nähern. Die seit 1300 errichtete Kathedrale in Famagusta (Fig. 559) blieb der ostfranzösischen Sitte zweier Fenstergeschosse treu; dagegen fällt am Maßwerke der Fenster und an der Strebebogendekoration eine große Ähnlichkeit mit dem Dome zu Köln und mit der Katharinenkirche in Oppenheim auf. Selbst die griechische Kathedrale in Famagusta adaptierte einfach den lateinischen Baugedanken für ihre Sonderzwecke. Die

byzantinische Vierungskuppel der sonst rein gotischen Nikolauskirche in Nikosia erweist sich als eine Entlehnung von einem älteren einheimischen Vorbilde. Auf Rhodos griffen provenzalische, katalonische und italienische Anschauungen ineinander. So war der Augenblick wieder gekommen, in welchem man an eine einheitliche künstlerische Bildung Europas, eine allgemein herrschende Weltkunst glauben konnte. Aber rasch, wie er gekommen, schwand der Augenblick. Die besonderen nationalen Strömungen brachen sich im 15. Jahrhundert abermals eine freie Bahn, schieden voneinander oder suchten und fanden, wenn sie sich vereinigen wollten, dieses Band in einer anderen, der antiken Kunstweise. An die Stelle der gotischen Kunst trat die Renaissance.

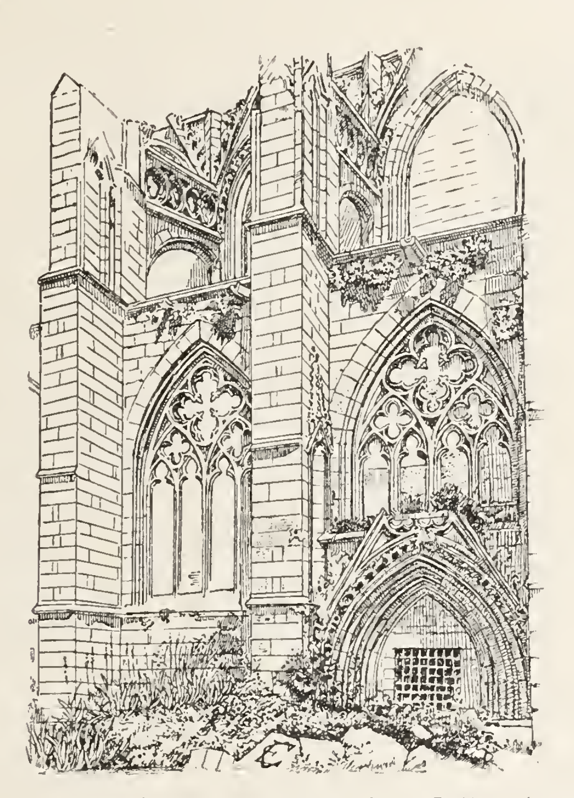


Fig. 559. Von der Kathedrale zu Famagusta. (Dehio und v. Bezold.)

Orts-, Personen- und Sachregister.

Die Sterne an den Ziffern weisen auf die Abbildungen hin.








BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21207 6506

